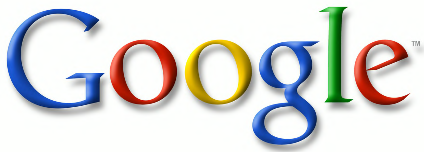
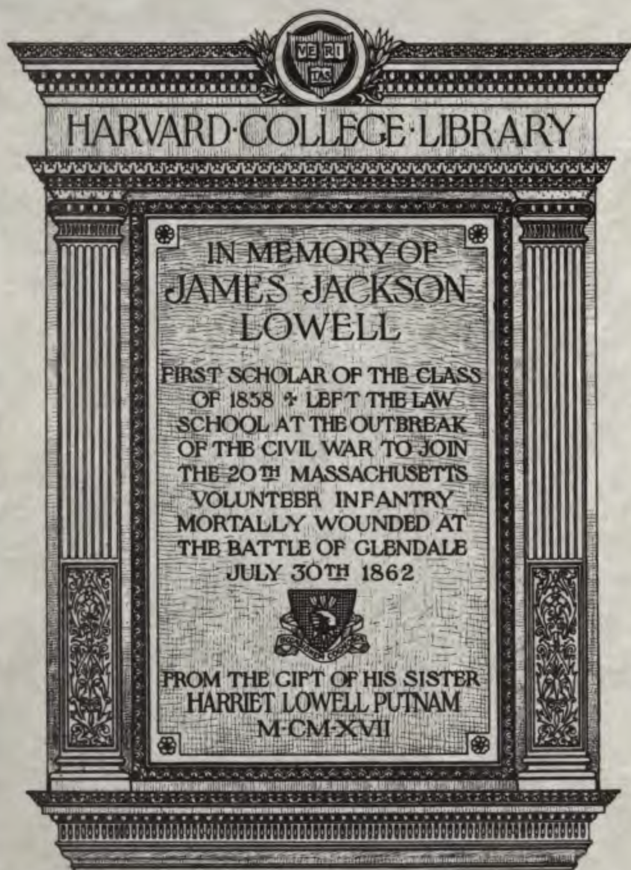

Google




VE RI TAS
HARVARD·COLLEGE·LIBRARY
IN MEMORY OF
JAMES JACKSON
LOWELL
FIRST SCHOLAR OF THE CLASS
OF 1858 LEFT THE LAW
SCHOOL AT THE OUTBREAK
OF THE CIVIL WAR TO JOIN
THE 20TH MASSACHUSETTS
VOLUNTEER INFANTRY
MORTALLY WOUNDED AT
THE BATTLE OF GLENDALE
JULY 30TH 1862
FROM THE GIFT OF HIS SISTER
HARRIET LOWELL PUTNAM
M·CM·XVII

HISTOIRE

DE LA POÉSIE

MISE EN RAPPORT AVEC LA CIVILISATION

EN

ITALIE

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'À NOS JOURS

PAR

FERDINAND LOISE

MEMBRE DES ACADÉMIES ROYALES DE BELGIQUE ET D'ESPAGNE

BRUXELLES
ALFRED CASTAIGNE
28, rue de Berlaimont

PARIS
THORIN & FILS
A. FONTEMOING, Suc^r.
4, rue Le Goff

1895

Loise, Ferdinand.

HISTOIRE

DE LA POÉSIE

en rapport avec la civilisation, 3.

EN ITALIE

HISTOIRE

DE LA POÉSIE

MISE EN RAPPORT AVEC LA CIVILISATION

EN

ITALIE

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS

PAR

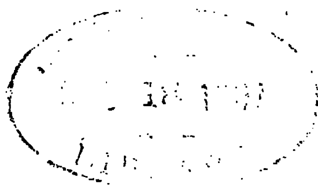
FERDINAND LOISE

MEMBRE DES ACADÉMIES ROYALES DE BELGIQUE ET D'ESPAGNE

BRUXELLES
ALFRED CASTAIGNE
28, rue de Berlaimont

PARIS
THORIN & FILS
A. FONTEMOING, Sucr.
4, rue Le Goff

1895



Les exemplaires non revêtus de la signature de l'auteur sont réputés contrefaits.

Imp. A. Castaigne, Bruxelles.

HISTOIRE DE LA POÉSIE

MISE EN RAPPORT AVEC LA CIVILISATION

EN

ITALIE

AVERTISSEMENT.

L'Histoire de la poésie italienne est le développement des études que nous avons faites à la suite d'un concours d'éloquence française et qui ont été publiées en 1862 dans le T. XIV des Mémoires in-8° de l'Académie royale de Belgique. Nous y avons mis toute l'ardeur de notre jeunesse, et le lecteur jugera si les années ont refroidi cet enthousiasme pour les belles et grandes œuvres de l'Italie dans le passé.

Comme livre, cet ouvrage est nouveau, non seulement par le remaniement de nos premières études, mais par la synthèse introductive, résumé de toute cette histoire, par l'analyse des grands poèmes, et particulièrement de la *Divine Comédie*, du *Roland furieux*, de la *Jérusalem délivrée*, de l'*Aminta* et du *Pastor fido*, par la traduction avec texte à l'appui des plus belles œuvres, ou fragments de ces œuvres, par nos compléments sur la poésie au seizième et au dix-huitième siècle, par le tableau du dix-neuvième siècle enfin jusqu'à la formation du nouveau royaume d'Italie. Ici brillent des noms connus de l'Europe entière, des noms de grands poètes et de grands patriotes : Manzoni, Ugo Foscolo, Leopardi, Silvio Pellico, Niccolini.

Nous avons étudié les œuvres originales et nous avons lu, pour nous éclairer, à peu près tous ceux qui ont écrit en France sur la littérature italienne : Ginguené, Salfi, Étienne,

Perrens, Amédée Roux, Sainte-Beuve, Lamartine, Montégut, Marc Monnier, Ch. de Mazade, Ch. Didier, Cherbuliez, Édouard Rod, et nous avons dit sur toute chose ce que nous pensons, en toute sincérité et toute franchise, avec l'espérance d'être utile à l'art, à la vérité, à la beauté éternelle dont nous serions heureux d'avoir inspiré l'amour aux âmes d'élite, surtout parmi cette jeunesse à laquelle la plupart de nos travaux ont été consacrés.

Nous dirions volontiers à certaine catégorie du public qui ne se plaît qu'à la lecture des romans : ne vous arrêtez pas à ce titre d'*Histoire de la poésie*, comme s'il ne s'agissait que d'une œuvre d'érudition. C'est en vue d'un concours d'éloquence que cette histoire a été entreprise. Ce que nous avions à faire, c'était donc une œuvre d'éloquence, de poésie et d'art. Y avons-nous réussi dans certaine mesure? Lisez : vous y trouverez du moins une âme qui parle à votre âme, une pensée qui sollicite votre pensée, et, qu'il nous soit permis de le dire : jamais en bas, toujours en haut. Nous ne croyons pas que vous perdiez votre temps à cette lecture. En tout cas, essayez, et si cela vous ennuie, laissez dormir le livre en paix pour d'autres générations de lecteurs qui pourront peut-être en tirer profit.

FERD. LOISE.

Errata.

Page 106, l. 5, en remontant, au lieu de : *auquel*, lisez : *où*.

198. l. 6, au lieu de : *avec celui*, lisez : *à celui*.

201. l. 2, au lieu de : *bannies*, lisez : *bannis*.

321. l. 18, en remontant, après *Limnander*, ajoutez : *Pierre Benoit, Tinel, Mathieu*.

394. l. 14, en remontant, au lieu de : *il interroge*..., lisez : *Philippe interroge*...

404. l. 8, au lieu de : *et finir pour saluer*..., lisez : *et finir par saluer*...

INTRODUCTION.

Celui qui a résolu d'entreprendre le voyage d'Italie, s'il est chrétien et ami des arts, c'est vers la ville aux sept collines qu'ira d'abord sa pensée. Saluons-la donc, nous qui allons parcourir le pays de la poésie italienne, saluons la cité qui deux fois reine de l'univers, par les armes et les lois d'abord, par la parole divine et par la foi ensuite, a mérité d'être appelée la Ville Éternelle. Les grands souvenirs de l'antiquité et les chefs-d'œuvre des arts d'un côté, l'autorité religieuse de l'autre ont fait de Rome le centre des lumières qui, en renouvelant l'empire de la pensée et de la conscience, allaient renouveler la civilisation du monde. Certes la Rome chrétienne aurait suffi pour inspirer à l'Italie toute une littérature nouvelle greffée sur l'art antique qui avait inspiré la muse de Virgile et d'Horace. Mais que d'autres villes : Naples, Florence, Venise, Palerme, Gênes, Milan, Ferrare, Vérone, Bologne, Vicence, Padoue, Turin, devaient ajouter de nouveaux fleurons à la couronne de l'Italie ! Ces royautés, ces principautés, ces duchés, ces républiques étaient autant de foyers d'art et de littérature parfois supérieurs à Rome elle-même trop absorbée par ses luttes contre les Empereurs qui

disputaient au Souverain Pontife la possession de la Ville Éternelle, pour essayer de reprendre l'empire des Césars. L'Italie eut le malheur d'exciter les convoitises de ses voisins d'au delà des Alpes : l'Allemagne et la France, et de voir ses enfants se déchirer sur son sein, les grandes familles faisant appel à l'étranger pour assurer leur pouvoir. Ces dissensions intestines qui ouvraient un champ d'activité incessante aux hommes d'État n'empêchèrent pas les hommes d'imagination de se livrer à la culture des arts et des lettres qui devaient produire une si magnifique floraison de génie à deux époques de splendeur littéraire : le XIVe et le XVIe siècles. Il est regrettable seulement que l'Italie ne se soit pas appliquée davantage à être elle-même, en prenant pour devise dans les lettres ce cri d'un de ses rois modernes sur le terrain politique : *Italia farà dà se*. L'antiquité classique a trop pesé sur son génie. Elle pouvait, en s'inspirant de sa propre nature, sinon égaler la Grèce, du moins rivaliser avec elle, sans songer à l'imiter, et elle pouvait rester chrétienne sans faire une si étroite alliance avec le paganisme littéraire. Rome, sa mère antique, avait eu le tort de trop se faire l'imitatrice de la Grèce. L'Italie moderne ne vit pour l'art d'autre voie féconde que de renouer la chaîne classique brisée par le moyen âge. Peu s'en fallut même que la langue latine, restée la langue de l'Église, ne conservât le privilège, non seulement d'être la langue savante, mais aussi la langue de la poésie dans sa plus haute expression. Il a fallu que le créateur de sa langue littéraire, afin de mieux répandre ses idées et ses amertumes dans l'esprit et dans le cœur du peuple, renonçât à écrire sa *Divine Comédie* en latin pour que les grands esprits aient cessé de dédaigner l'idiome populaire comme un patois indigne de leur talent. Avant Dante l'italien, à leurs yeux, était ce que le wallon dans la plupart de ses dialectes est pour nous par rapport au français : une langue de cuisine ou de chansons, mais indigne des hautes et graves pensées comme de toute sérieuse manifestation d'art. Pétrarque n'a-t-il pas écrit en latin son poème épique l'*Africa*, ne confiant guère à l'italien que ses chants d'amour qui seuls l'ont immortalisé dans ses sonnets et ses *canzoni*. Que plus tard la Renaissance ait suscité en Italie des poètes latins comme dans toute l'Europe, on le comprend là mieux qu'ailleurs,

puisqu'on était à la source. Mais il y eut ceci de remarquable, que de ces savants latinistes, les Sannazar, les Vida, les Bembo, les Sadolet, les Fracastor, aucun n'a laissé une œuvre de génie, quand l'italien sous la main d'un disciple de Virgile a produit dès l'origine un chef-d'œuvre comme la *Divine Comédie*. C'est que cette langue, la plus rapprochée du latin, est la plus mélodieuse qu'un peuple ait jamais parlée. Ce peuple italien doué d'un si bel organe est en même temps le plus vif, le plus imaginatif, le plus gai, le plus souple, le plus fin, le plus musical et le plus indolent des peuples, tout à ses plaisirs, tout en dehors, ne vivant pour ainsi dire qu'en plein soleil, sur la place publique, au milieu de la nature la plus colorée et la plus lumineuse, sous un ciel enchanteur, où la nuit est aussi éclatante que le jour dans nos contrées septentrionales, où l'art est écrit en lettres d'harmonie et de flamme sur les montagnes, les vallées, les mers, les golfes, les lacs, les rivières, comme sur les monuments, les tableaux, les statues ; où quatre cités surtout, assises au bord du Tibre, de l'Arno, de la mer Tyrhénienne et de l'Adriatique, contiennent les plus grandes merveilles de la nature et des arts. Assurément, c'est le pays le plus inspirateur de la terre, et, s'il n'a pas produit plus de poètes que tous les autres pays ensemble, il faut l'attribuer à l'enchantement même de cette terre où tout invite à la mollesse et aux voluptueuses rêveries ; où le travail de l'esprit sur lui-même est souvent suspendu par les séductibles attirances de cette Circé de l'art. La nature y a trop de charmes pour n'être pas supérieure aux hommes qui l'habitent, et nous ne nous étonnerons pas si c'est aux génies venus de l'étranger, aux Goethe, aux Byron, aux Lamartine qu'appartiennent de nos jours les plus belles inspirations puisées au sol italien. Oh ! la beauté, c'est le nom même de l'Italie. Aussi les productions de ses poètes, de ceux qui se sont assez recueillis pour enfanter des chefs-d'œuvre, comptent-elles parmi les plus harmonieuses, les plus suaves et les plus éclatantes de l'Europe moderne.

Ce qui a gâté la poésie italienne, c'est l'excès de la couleur, les jeux de l'imagination et de l'esprit, les artifices du style en un mot qui ont nui à l'expression du sentiment, en lui enlevant le tour simple et naïf que le poète ne trouve qu'en

lui-même, lorsqu'il s'abandonne à la spontanéité de ses émotions. Dans l'ordre esthétique, l'italien imagine plus qu'il ne sent, et, par amour de tout ce qui brille, confond trop l'or pur avec le clinquant. Dès sa naissance, cette poésie a été viciée par ces jeux d'expression qui apparaissent même chez les poètes précurseurs de Dante comme dans l'œuvre lyrique de Dante lui-même, puis dans Pétrarque, dans le Tasse et dans Guarini, pour aboutir à l'école des *concettistes* dont Marini fut le chef au XVII[e] siècle. Et cependant, malgré l'efféminatiou d'une poésie trop facilement entraînée à la morbidesse, et malgré les raffinements d'un style trop porté aux orgies de la couleur, ce peuple a produit des merveilles de grandeur et d'énergie, à ce point que si vous voulez citer les trois plus puissants cerveaux du monde, en matière d'art créateur, vous êtes obligé d'évoquer avec le nom de *Shakspeare* celui de deux toscans : *Dante* et *Michel-Ange*. Il n'en reste pas moins vrai que, à l'exception de quelques grands poètes comme Dante, Pétrarque, l'Arioste et le Tasse, et de deux prosateurs-poètes comme Boccace et Machiavel, les autres ne sont point parvenus à se créer une renommée universelle. La poésie y fut d'une extrême richesse, mais le fond y était trop sacrifié à la forme.

Les arts ont fait lever une moisson plus abondante en fruits mûrs et d'espèce rare, car si vous nommez encore des poètes comme Vittoria Colonna, Guarini, Sannazar, Chiabrera, Berni, Tassoni, Métastase, Parini, Alfieri, Goldoni, Monti, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Giusti, Niccolini, Prati, pour aller jusqu'à notre temps, que de noms n'aurions-nous pas à citer parmi les artistes, peintres, sculpteurs, architectes, qui se comptent par milliers ? Rien que dans les XVI[e] et XVII[e] siècles, il y a plus de deux mille peintres parmi lesquels se sont formées de véritables dynasties allant du père au fils, aux frères et aux neveux, comme les Carrache, les Bellini, les Ghirlandajo, les della Porta, les Uccello, famille du Titien, et bien d'autres encore. Bornons-nous à citer dans cette immense galerie des beaux-arts : Cimabue, Giotto, Taddeo Gaddi, Giottino, Orgagna, Spinello, Simon Memmi, Gentile da Fabricio, Brunelleschi, Jean de Pise, Verrochio, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forli, Mantegna, Victor Capaccio, Signorelli, Pittorecchio, Botticelli, Masaccio, Lippi, Giorgione,

Domenico Ghirlandajo, Annibal Carrache, Antonello de Messine, Beato Angelico, le Titien, le Tintoret, Paul Véronèse, Le Corrèze, l'Albane, Le Guide, le Dominiquin, le Pérugin, le Primatice, le Parmesan, Léonard de Vinci, San Gallo, Ghiberti, Donatello, Fra Bartholomeo, le Bramante, Michel-Ange, Raphaël, le Baroche, Andrea del Sarto, Jules Romain, le Guerchin, Vasari, Salviati, Vignole, Carlo Dolci, Salvator Rosa, Palladio, Benvenuto Cellini, Canova. Puis ces grands compositeurs : Palestrina, Allegri, Carissimi, Scarlatti, Paësiello, Pergolèse, Cimarosa, Piccini, Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, qui n'avaient pour ainsi dire qu'à recueillir sur les lèvres du peuple, en les transformant, ces mélodies, filles du climat, qui naissent d'elles-mêmes dans l'air embaumé d'Italie. Vous le voyez, nous sommes ici dans la patrie des arts plus encore que de la poésie, ou plutôt c'est encore et toujours la poésie de l'imagination, de l'oreille et des yeux, par la langue des formes plastiques, de la couleur et du son rivalisant avec la langue des vers. Si celle-ci, malgré sa richesse, semble le céder à l'autre, c'est que, dans le domaine des arts, l'Italie s'est inspirée de sa nature et de ses croyances plus que de l'art classique auquel elle demandait le secret de la beauté des formes, mais en maintenant un idéal plus élevé, et sans associer, dans une étrange union, Jupiter et le Christ, la Vierge et Vénus, comme ont fait les poètes de la Renaissance.

Les peintres italiens sont surtout d'incomparables coloristes. Un seul parmi les grands est descendu à des sujets licencieux : Giulio Pipi, connu sous le nom de Jules Romain. Les mœurs païennes de l'Italie ont déteint sur les œuvres d'imagination. Au point de vue moral, ce paganisme a versé dans la poésie un élément corrupteur dont ce peuple semble n'avoir pas eu conscience, car si l'Église catholique a son centre en Italie, et si elle a triomphé en matière de dévotion et de foi dans l'âme du peuple, elle a été impuissante à déraciner le fond païen de ses mœurs, et l'on peut dire que dans ces siècles, avant le Concile de Trente surtout, le sens moral a manqué jusqu'au sein du clergé lui-même, et que la politique comme la littérature est souvent restée, non seulement en dehors de l'Évangile, mais en dehors de toute moralité.

De là tout un coin de littérature pourrie, tantôt naïve, tantôt raffinée dans l'impudeur, marquant d'un stigmate indélébile certaines productions de Boccace, de l'Arétin, de Bibbiena, de Machiavel, et infectant même de son virus des œuvres où la pureté et l'innocence devaient être de rigueur, comme dans le drame pastoral de Guarini.

L'Italie était tellement éprise de beauté à cette époque de renaissance que les plus grands crimes, accomplis sous le couvert de la politique, étaient surtout des œuvres d'imagination, où leurs auteurs se laissaient entraîner par la beauté de ces coups d'audace entrepris avec une habileté consommée, en dehors de toute considération morale, divine ou humaine. La vieille Rome renaissait, et il y avait encore du sang de Néron dans les veines de sa race.

Mais si l'on se place au seul point de vue de l'art, en déclarant permis tout ce qui est fait avec talent, selon le mot du chef d'une école contemporaine, il faut reconnaître que la débauche d'esprit et la licence des mœurs ont contribué, autant que les plus pures inspirations, à faire de la Renaissance en Italie, sous la conduite des Médicis et de Léon X particulièrement, un âge vraiment exceptionnel pour l'art en général et qui, sous plus d'un rapport, place la première moitié du XVIe siècle au-dessus de l'âge d'Auguste à Rome et du siècle de Périclès lui-même. Mais, nous le répétons, l'art y a contribué plus que la poésie, qu'il faut d'ailleurs envisager ici comme art plus que comme inspiration.

La Renaissance avait été préparée, dès le XIVe siècle, par ce triumvirat génial : Dante, Pétrarque et Boccace, qui atteignirent les sommets de l'art, quand les autres peuples en étaient encore aux premiers bégaiements de leur littérature. Ce phénomène a sa source dans une triple initiation : d'abord les troubadours de Provence furent les premiers éducateurs de l'Italie en langue vulgaire par l'analogie de leur idiome avec celui des Italiens et par l'influence qu'ils exercèrent à la cour de Frédéric II, à Palerme. Les Siliciens donnèrent le premier éveil à la poésie dans la Péninsule. Ensuite la langue française étant déjà constituée en ses éléments principaux et Paris étant le vrai centre des lumières au XIIIe siècle, Dante et son maître Brunetto Latini, Pétrarque et Boccace y formèrent leur esprit, le premier à la grande

école de théologie, les deux autres à la littérature des trouvères. L'art classique enfin apprit à ces hommes de génie à exécuter ces chefs-d'œuvre qui s'appellent la *Divine Comédie*, le *Canzoniere*, le *Décaméron*. La France fut donc deux fois l'initiatrice de l'Italie en langue d'oc et en langue d'oil.

Déjà l'idiome populaire s'était exercé à entrer dans l'oreille des femmes, à la manière troubadouresque, avant le Dante, et la poésie des franciscains s'était emparée de la langue du peuple pour traduire leurs hautes et naïves inspirations religieuses. Mais trois écrivains latins avaient particulièrement servi de modèles aux créateurs de la poésie et de la prose italienne : Virgile, Cicéron et Tite-Live. Quant aux classiques grecs, Pétrarque et Boccace travaillèrent de tout leur pouvoir à en retrouver les manuscrits, et les Médicis de leur côté y consacrèrent une partie de leur fortune.

Le XVe siècle fut un âge d'érudition : le latin classique se substitue au latin scolastique. Les savants grecs chassés de Constantinople par le triomphe de Mahomet II furent reçus à bras ouverts par le souverain de Florence et firent l'éducation des Italiens devenus aussi forts dans l'intelligence des modèles de la Grèce que dans la littérature latine elle-même. Si le triumvirat du XIVe siècle n'eût excité l'émulation des poètes, on eût dédaigné sans doute la langue italienne pour n'écrire qu'en latin des œuvres dont tout le mérite littéraire était d'être savamment imitées ; et c'en était fait de l'originalité poétique en Italie, à l'époque la plus brillante de la Renaissance. Les imitateurs de la phrase cicéronienne cependant contribuent eux-mêmes à polir la langue vulgaire dont ils aiment à se servir, quand ils sentent leur infériorité sur le modèle dont ils s'efforcent d'égaler l'élégance. Et cette préoccupation anti-géniale de se rattacher toujours à des modèles consacrés élève à leurs yeux les maîtres du XIVe siècle à la hauteur des classiques auxquels on ne peut rendre un complet hommage qu'en s'appliquant à suivre le sillon qu'ils ont tracé. Procédé d'imitateurs uniquement préoccupés du souci de la forme et incapables de descendre dans l'âme du peuple dont on ne s'empare puissamment qu'en parlant la langue qui sert de commerce à ses idées. Si le XVe siècle avait compris cette vérité, il aurait rendu plus de services aux poètes futurs comme à la concentration des sentiments

patriotiques de la race italienne. Un prince habile qui fut poète, le père de Léon X, Laurent de Médicis, baptisé du nom de *Magnifique*, semble avoir compris d'instinct cette pensée, car il ne se borna pas à ressusciter Pétrarque, il écrivit des *Chants de Carnaval* qui allaient directement à l'oreille du peuple dans le vrai dialecte populaire de la Toscane. L'Italien, chose essentielle, reprend ses droits, et, à l'exemple du prince qui fut son ami et son maître, Ange Politien écrit, à côté de ses œuvres latines, des stances et un essai dramatique en langue vulgaire qui appelaient les esprits cultivés à répandre la graine poétique sur des champs plus vastes et plus féconds que l'aride terrain de l'érudition pédantesque. Pourquoi cette littérature d'imagination fut-elle inaccessible aux masses ? C'est précisément parce que les esprits cultivés ne puisèrent ni dans les sentiments de la foule ni dans les dialectes populaires l'expression de leurs pensées. Et c'est ainsi que les poètes se virent condamnés à n'écrire que pour l'aristocratie de la nation. Les sujets cependant ne manquèrent pas, mais l'élite seule les pouvait goûter.

Voici la grande veine de la chevalerie carolingienne qui s'ouvre dans le *Morgante maggiore* de Pulci et l'*Orlando innamorato* du Boïardo. C'est la France, première éducatrice de l'Italie, qui lui suggère la libre imitation de l'œuvre de ses trouvères. L'Arioste n'aura en quelque sorte plus rien à inventer : il lui suffira d'introduire dans la légende de Roland la perfection de la forme. Le dialecte toscan, devenu la langue italienne, est enfin maître de l'instrument poétique. On sait combien l'Italie contribua, sous le règne de François Ier, aux progrès de la France dans le domaine des lettres et des arts, en échange de ce qu'elle avait reçu des trouvères et des troubadours. Au siècle de la Renaissance, c'est l'Italie qui fut la mère de la poésie en Europe.

On hésite cependant à proclamer cet âge du réveil et du règne de l'antiquité classique comme le plus grand des siècles de l'Italie dans les lettres. Il y avait plus d'indépendance, plus de vigueur et plus d'originalité au XIVe siècle, quand apparut Dante. Placez Allighieri sous la protection des Médicis à Florence et à Rome, des ducs d'Este ensuite à Ferrare, n'aurez-vous pas diminué la taille de ce géant de la

poésie ? D'un autre côté, placez le Tasse au siècle de Dante, n'aurez-vous pas grandi ce malheureux poète enfermé par le duc Alphonse dans un hôpital de fous, pour avoir troublé les fêtes de la cour, après avoir célébré comme un Achille l'ancêtre de la maison d'Este ? Non, ce n'est pas la protection des princes qui a fait l'illustration du siècle de la Renaissance en poésie ; mais c'est cette protection qui a provoqué ce magnifique essor dans les arts et qui a éveillé l'émulation des poètes eux-mêmes, sûrs d'être admirés au moins pour prix de leurs services. On connaît les œuvres capitales : cinq épopées parmi lesquelles se distinguent le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée*, puis l'*Aminta* et le *Pastor Fido*, c'est-à-dire les poèmes inspirés par les traditions chevaleresques et par les muses siciliennes sous la forme épique et sous la forme du drame pastoral. Puis ce fut la poésie lyrique sous la forme pétrarquesque : le sonnet et la canzone. Seul le théâtre classique manqua d'originalité, pour s'être trop abandonné à l'imitation des anciens, dans la tragédie surtout, car la comédie, malgré les souvenirs de Plaute et de Térence dans l'invention et dans l'intrigue, n'a pas été sans valeur. Il suffisait d'ouvrir les yeux pour trouver l'élément comique dans les mœurs italiennes. Seulement, ce qui plaisait à cette époque, même à la cour de Rome, on n'en souffrirait plus aujourd'hui le spectacle. Si, de nos jours, les mœurs privées ne sont pas meilleures, nous avons, en public du moins, le sentiment des convenances. Les Italiens, qui ont beaucoup d'esprit, aimaient, surtout alors, à rire des intrigues scandaleuses. La plaisanterie a toujours été de leur goût. De là aussi le succès de la poésie burlesque dont Berni fut le créateur.

Ce qui frappe dans l'ensemble de la poésie au XVIe siècle, dans la poésie lyrique surtout, c'est la grâce, qui n'est pas seulement l'héritage de Pétrarque, mais le résultat de cette tendance des poètes italiens à choisir, comme au temps des troubadours, une dame de leurs pensées : une Béatrice, une Laure, une Léonore, que les poètes idéalisent, mais qui les fait trop facilement tomber dans l'afféterie, faute d'émotion profonde prise dans les entrailles de la réalité. La grâce d'ailleurs est avec l'harmonie le caractère particulier de la langue italienne dans l'ordre du sentiment. Quand on parle du XVIe siècle, il faut, pour être juste, considérer l'art avant

tout. La pureté, l'harmonie et les grâces mêmes du langage étaient communes aux esprits les plus médiocres. C'est assez dire qu'il y eut des versificateurs en grand nombre, mais peu de vrais poètes. Et l'on fit un tel abus du vers sans poésie, ne vivant que par la langue, par l'image souvent banale, par la beauté du son et la pauvreté du sentiment, que la fin du siècle était déjà en pleine décadence. Quelques chefs-d'œuvre brillèrent au firmament de l'art. Après eux, plus rien que des feux d'artifice d'un fugitif éclat.

Le XVII[e] siècle, c'est l'âge de Marini, c'est-à-dire des *Concettistes*, dont tout le talent ne consistait plus qu'à jouer avec les mots comme les funambules avec la corde tendue, et dont le mauvais goût infecta la poésie française au commencement du XVII[e] siècle. L'Italie alors était devenue par la corruption de ses mœurs la proie de l'étranger. L'Espagne, maîtresse de la Péninsule, la tenait sous son talon de fer. Tout y faisait silence, excepté l'opéra qui charmait les loisirs d'un peuple asservi. Si de mâles accents parfois faisaient vibrer la lyre, c'est quand le Florentin Filicaia chantait l'héroïque Sobieski ou qu'il déplorait la malheureuse destinée de son pays, au temps de la succession d'Espagne.

Le XVIII[e] siècle fut jusqu'à certain point un âge de renouvellement par sa réaction contre l'école de Marini dans la poésie pastorale et dans la poésie lyrique, sous l'influence de la célèbre Académie des Arcades qui s'appliquait à restaurer l'élégante simplicité dont Théocrite et Virgile avaient offert le modèle. Les traditions du grand art national de Pétrarque et de Dante furent reprises par Varano, et l'on vit la satire contre les mœurs de l'aristrocratie lombarde se populariser dans un poème : le *Jour*, de Parini, qui compte parmi les maîtresses œuvres du Parnasse italien.

Puis la littérature dramatique atteignit à des succès que n'avait point connus jusqu'alors la Péninsule, dans les tragédies lyriques de Métastase, le grand musicien de la poésie d'Opéra ; dans les comédies de Goldoni et de Gozzi ; dans la tragédie enfin qui, grâce aux exemples de la France du XVII[e] siècle, produisit des œuvres puissantes, comme la *Mérope* de Scipion Maffei et le théâtre d'Alfieri, le poète-citoyen dont les innovations sont fort contestables, mais dont l'énergie virile mise au service des idées d'indépendance et de liberté

retrempa l'âme italienne avec la langue elle-même trop amollie par les mélodieuses douceurs de la poésie musicale de Métastase.

Le XIXe siècle, dans sa première moitié, a vu une troisième renaissance suscitée par le conflit des écoles classique et romantique. Le romantisme en Italie se dénationalisait en marchant sur les traces de l'Allemagne et de l'Angleterre et en renonçant à suivre les anciens maîtres du XIVe siècle auxquels les classiques demeuraient fidèles ; mais, d'un autre côté, le retour aux traditions du moyen âge ravivait les ardeurs du patriotisme impatient de secouer le joug de la domination étrangère, en encourageant la papauté à prendre la direction du mouvement des esprits vers l'Italie libre et indépendante. De grands noms s'imposèrent à l'admiration publique : Monti, Foscolo, Leopardi, classiques dans l'expression, modernes par la pensée, et comme chef de l'école romantique Alexandre Manzoni, plus célèbre par son roman des *Fiancés* que par sa poésie lyrique et ses drames. Niccolini flottait entre les deux écoles, cherchant l'anneau qui pût les unir. Le tort des romantiques comme celui des classiques, disciples de Leopardi et de Manzoni, fut de trop subordonner le fond à la forme, travers commun à tant d'écrivains de ce siècle qui se sont trop épris des artifices de la diction et n'ont pas trouvé en eux ni dans l'atmosphère ambiante le secret des œuvres qui s'immortalisent en se popularisant.

L'Italie rendue aujourd'hui à son indépendance aura-t-elle un nouvel âge de splendeur littéraire, suivant la marche de ses nouvelles destinées ? Oui, si elle s'inspire d'elle-même, et si elle sait, elle, assise au foyer de nos croyances, concilier son esprit national avec sa foi. On peut le prédire, ce n'est qu'à cette condition qu'elle pourra se régénérer encore et enfanter de nouveaux chefs-d'œuvre, unissant la beauté classique, privilège de sa nature et de ses arts, avec les transformations nécessaires que le temps apporte aux tendances comme à l'expression de nos sentiments et de nos pensées.

HISTOIRE DE LA POÉSIE

EN

ITALIE.

PREMIÈRE SECTION.

LE TREIZIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE I.

I.

NAISSANCE DE LA POÉSIE ITALIENNE EN SICILE.

Le treizième siècle, le siècle des grands papes, des grands moines et des grands rois, le siècle de saint Louis, d'Innocent III, d'Innocent IV, de saint Dominique, de saint François d'Assise, de saint Thomas d'Aquin, de saint Bonaventure, d'Albert le Grand, de Roger Bacon, vit éclore la langue italienne, formée du contact des anciens idiomes de la Germanie avec la langue latine. Si l'Italie fut plus tardive que la France à produire des monuments littéraires dans la langue du peuple, il faut l'attribuer à trois causes : le despotisme de l'Allemagne qui étouffait sa nationalité naissante ; l'ignorance de la noblesse féodale, indifférente au *gai savoir* de la chevalerie ; le dédain des savants pour une langue naïve et familière qui ne se prêtait pas à la controverse religieuse.

C'est à la poésie, en Italie comme chez tous les peuples, que revient l'honneur d'avoir la première fait entendre sa voix dans l'idiome populaire, et c'est à l'influence des troubadours que cette poésie dut sa naissance.

Les poètes chevaleresques de la Provence fréquentèrent, au douzième siècle, les cours féodales de la Lombardie et y excitèrent l'émulation des Italiens, dont plusieurs, parmi

lesquels a brillé *Sordello*, s'enrôlèrent sous la poétique bannière des troubadours. Peu s'en fallut que l'idiome italien ne s'éclipsât devant le brillant météore de la Provence. Mais les triomphes de la ligue lombarde sur l'empereur Barberousse avaient hâté les progrès de la langue italienne. Ce ne fut pas pourtant en Lombardie que la muse bégaya ses premiers chants.

C'est la Sicile, l'ancienne patrie de Susarion, d'Épicharme et de Théocrite, qui fut le berceau de la poésie italienne. Deux peuples ingénieux, les Grecs et les Arabes, avaient laissé leurs traces sur cette terre ardente où tout, plaisirs et vengeances, brûle comme le cratère de l'Etna. Un prince aussi grand qu'impie, Frédéric II, digne d'avoir servi de modèle à celui qui fut le disciple et l'ami de Voltaire, cultiva le premier, avec ses deux fils, Enzo et Mainfroi et son chancelier *Pierre Des Vignes*, cette poésie de l'amour sensuel qui efféмina l'Italie au profit des tyrans, dont lui-même il était la personnification sanglante. Ce prince fit courir de bien grands périls à la patrie italienne et à l'Église ; mais Dieu veillait sur ces deux causes saintes, et, durant tout ce siècle, une suite ininterrompue de pontifes légitimement élus, dont la plupart étaient à la hauteur de leur mission, fit reculer l'Empire devant ce rêve de conquête qu'il avait nourri depuis Othon le Grand. La papauté resta à la tête de l'Italie, à la tête de l'Europe, comme à la tête de l'Église, et grâce à ce pouvoir tutélaire, la civilisation européenne triompha de la conspiration des princes de la terre contre les droits de la morale.

Innocent III eut une part immense dans ce grand ouvrage. C'est lui qui, profitant des interrègnes de l'Empire, affranchit, au début de ce siècle, la souveraineté pontificale de toute dépendance vis-à-vis de l'Allemagne. Le préfet de Rome, représentant de l'Empire, reçut de ses mains l'investiture de l'autorité civile. Mais que de luttes et de malheurs Innocent III avait préparés, sans le vouloir, à l'Italie, en élevant à l'ombre de son trône ce prince ingrat que Célestin III avait nommé roi de Sicile et dont la reine Constance sa mère avait confié la tutelle au Saint-Siège ! Jamais, sans la protection du pape, Frédéric II n'eût posé sur sa tête la couronne de l'Empire Et ce protégé d'Innoncent III fut le plus dangereux

ennemi de la papauté, tant le pape et l'empereur étaient faits pour se combattre.

On lit dans la pensée d'Innocent III. Ce grand pontife n'eut que deux choses en vue : maintenir l'unité de la foi et veiller à la pureté des mœurs. Pour arriver là, le pape avait besoin de puissants défenseurs. Il crut faire de Frédéric II une des colonnes de l'Église, et s'efforça de concilier ces deux puissances ennemies : l'Empire et la Papauté, dont l'union, dans une pensée commune, assurait la paix du monde ; mais c'était unir les contraires.

Frédéric II, élevé à l'Empire par la papauté à travers des obstacles sans nombre, se souvint que son père Henri VI l'avait institué *roi des Romains*, titre que les empereurs donnaient à leurs fils aînés pour leur montrer du doigt la Ville éternelle, comme les tzars appellent Constantin un de leurs fils pour ne pas leur laisser oublier le chemin de Constantinople. Le nouvel empereur se crut maître de l'Italie et rêva de la soumettre tout entière à son autorité. S'il n'avait eu d'autre sceptre que celui de Sicile, il pouvait, à force d'habileté, assurer le trône à sa race, en combattant l'Empire et en donnant la main à la papauté. Mais il était empereur et comme tel ennemi des papes ; c'est dire assez qu'il marcha vers sa ruine et qu'il fut pour l'Italie un tyran.

Innocent III n'eut pas la clairvoyance de l'instinct national. La leçon des événements aurait dû l'avertir qu'un prince, en devenant empereur, ne pouvait plus marcher d'accord avec le Saint-Siège. Othon IV, *guelfe* par sa naissance, était devenu *gibelin* par son élection à l'Empire. Comment donc un empereur *gibelin* de naissance serait-il devenu *guelfe* par son élection ? Innocent III ne vécut pas assez pour être témoin des perfidies et des trahisons de son impérial pupille. Ce pontife avait élevé l'autorité du Saint-Siège au-dessus des menaces de l'Empire ; il avait appris à Othon IV, à Philippe-Auguste, à Jean sans Terre, à respecter la morale et les libertés sacrées de l'Église ; il avait rallumé, enfin, l'enthousiasme des croisades et maintenu en Europe l'unité de la foi. Mais la religion, la poésie et la science eurent plus d'obligations aux ordres de Saint-Dominique et de Saint-François, nés sous son règne, qu'aux sanglantes croisades de Baudouin de Constantinople et de Simon de Montfort, si désastreuses

pour l'humanité et pour les arts. Baudouin avait une grande mission à accomplir : unir l'Église grecque avec l'Église latine. Au lieu de cela que fit-il ? Il ne sut que se faire détester des Grecs et laisser détruire, avec un singulier raffinement de barbarie, les monuments précieux de l'antiquité classique pieusement conservés par le respect des âges dans les vastes bibliothèques de l'Empire livrées aux flammes par les croisés.

Que dire de cette expédition où l'hérésie fut noyée dans le sang des Albigeois en même temps que la muse brillante des troubadours ? L'art n'est rien sans doute devant la foi, et les intérêts de la poésie doivent s'effacer devant les intérêts de la religion. Mais, si coupables que fussent les Albigeois, était-il nécessaire pour tuer l'hérésie de massacrer les hérétiques, et ne pouvait-on pas, avec moins de violence, réprimer leurs désordres ? Saint Dominique avait entrepris une croisade plus évangélique, et, pour combattre l'erreur, n'employait d'autres armes que la parole et la prière. Dieu seul peut dire combien il fit de conquêtes sur les champs de bataille de la conscience. C'est à tort qu'on le donne pour l'inventeur des bûchers de l'inquisition. Dominique n'y eut jamais recours, et ses disciples n'ont accepté le rôle d'inquisiteurs que pour obéir à l'Église. Ce n'est pas l'Église non plus qui a inventé les bûchers ; cette machine infernale est un instrument politique que les souverains ont exploité à leur profit. Le premier bûcher célèbre en matière de foi est celui d'Arnaud de Brescia, et c'est Barberousse qui l'a dressé. L'inquisition languedocienne, organisée par Innocent III, fut atroce dans ses conséquences ; cependant l'histoire impartiale ne fait pas rejaillir sur la mémoire de ce grand pontife la responsabilité de ces odieux massacres : Innocent ne prêchait que la modération. Il a blâmé les excès de Montfort, comme il avait blâmé les excès des croisés de Baudouin à Constantinople ; mais la barbarie a méconnu ses ordres.

Jamais la papauté ne fut plus grande que sous le règne d'Innocent III : Baudouin, en prenant possession du trône de Constantinople, s'était proclamé le chevalier du Saint-Siège ; la guerre des Albigeois était éteinte ; l'Allemagne, l'Angleterre et la France avaient fléchi sous l'ascendant du pape. En Italie, la Toscane avait uni ses forces contre les prétentions

de l'Empire ; la souveraineté pontificale était reconnue dans Rome, et le Saint-Siège disposait en maître de la couronne de Sicile. L'Espagne, victorieuse de la domination des Maures, apportait à l'Église un nouvel appui. Les milices sacrées de saint Dominique et de saint François marchaient, aux ordres de Rome, à la conquête de la foi. Tous les rois de la chrétienté inclinaient leur sceptre devant la tiare. Que d'énergie et d'activité il avait fallu à Innocent III pour faire triompher partout sa suprématie ! On ne doit pas s'étonner sans doute si ce pontife est resté célèbre dans l'histoire du droit canon. Mais ce qui est plus merveilleux, c'est qu'il ait trouvé le temps de cultiver aussi la poésie.

L'Église lui doit quelques-unes de ses plus belles hymnes : le *Veni Sancte Spiritus*, l'*Ave mundi spes*, *Maria*, et le *Dies iræ*, cette urne d'airain où le cœur humain semble avoir déposé toutes ses larmes et qui retentit à l'oreille effrayée comme le clairon de l'archange au jugement dernier. On lui a également attribué le *Stabat ;* mais il est aujourd'hui démontré que ce cantique sublime est l'œuvre de *Jacopone de Todi*, dont nous parlerons bientôt.

Après la mort d'Innocent III, Frédéric s'attira coup sur coup les foudres de l'Église et fut accusé d'hérésie, voire même d'athéisme.

Croirait-on cependant qu'un règne si troublé fût en même temps le plus glorieux de l'Italie avant celui des Médicis, et que ce mauvais prince fût un des plus grands rois de l'Europe au moyen âge ? Il ne lui a manqué que de mieux comprendre son époque et l'esprit de l'Italie pour être la plus haute incarnation de la souveraineté depuis Charlemagne, et pour mériter à jamais l'admiration et l'amour de la postérité. Il fut le créateur de la poésie sicilienne. Que n'eût-il pas fait, s'il avait su rester fidèle à l'Église !

Il avait le génie du commandement, il était doué d'immenses talents et possédait des connaissances universelles. Il savait l'italien, l'allemand, le français, l'arabe, le latin et le grec. La philosophie et l'histoire naturelle lui étaient familières. Il dota la Sicile de plusieurs établissements d'instruction qui furent de puissants foyers de lumières. Il créa l'université de Naples, qui devint bientôt la rivale de l'université de Bologne. Il fit refleurir la célèbre école de médecine de Salerne. Sa

cour de Palerme était le rendez-vous des musiciens et des poètes, des jongleurs et des troubadours. Mais ce n'était pas un prince chrétien, c'était un païen, un musulman entouré d'un sérail et d'un cortège d'Arabes au centre même de la catholicité. C'est dire assez quel fut le caractère de la poésie sicilienne sous l'inspiration de cet amant des plaisirs. L'amour fut le thème unique des chants de la muse italienne à son aurore, et le malheur voulut qu'au lieu d'exprimer la passion, on n'exprimât que la fantaisie, et qu'à l'instar des écoles où l'on enseignait la dialectique, l'amour se réduisit à un langage de convention plein de subtilités sentimentales où la nature disparut sous l'artifice. Ainsi dès son origine, et grâce à l'influence des troubadours, la poésie italienne ne fut qu'un jeu de mécanisme, plus ou moins habile par la disposition métrique et l'entrelacement des rimes, plus ou moins agréable à l'oreille par l'harmonie des sons, mais sans qu'on y sentît palpiter la fibre humaine et sans que les charmes d'une si riche nature vinssent diversifier par la puissance du coloris la monotonie du fond, enrichir la pauvreté du sentiment, remplir le vide du cœur. Ce péché originel de l'art italien viciera les productions les plus pures et les plus achevées de Pétrarque, le plus parfait des lyriques de l'Italie, et Dante lui-même, si haut de génie, Dante élevé à l'école des premiers chantres de l'amour plus aristotélicien que platonique, ne trouvera sa grande veine épique qu'en désertant les sentiers artificiels du lyrisme sentimental, pour se faire l'écho des événements de l'Italie au moyen âge, pour descendre aux enfers sur les pas de Virgile, et monter au ciel sur les traces de Béatrice. Mais ne devançons pas l'heure du céleste voyage, et parcourons d'un pied rapide les obscurs et rocailleux chemins par où l'art a passé en rasant la terre avant d'entrer dans la grande voie religieuse qui doit le conduire au seuil du monde invisible et au séjour des éternelles splendeurs.

Une seule pièce nous reste de Frédéric : c'est un chant de galanterie à la manière des troubadours. Ni le fond, ni la forme n'offrent rien de remarquable. Il n'y a pas plus de distinction que de précision ; mais les rimes sont savamment combinées, et c'est le début de la poésie italienne dans le dialecte sicilien.

Quand on songe que c'est l'œuvre d'un roi et que ce roi a passé la plus grande partie de sa vie la main sur son épée, l'ode acquiert une saveur que n'ont pas les maîtres mêmes de la lyre. La poésie lyrique en Italie aura deux formes : la *canzone* et le *sonnet*. La première n'est que la chanson provençale, forme moderne de l'ode divisée en strophes d'un nombre indéterminé, mais dont la première sert de règle à toutes les autres, quant au nombre des vers, à la mesure et à la combinaison des rimes. La *canzone* de Frédéric est de trois strophes de quatorze vers. L'imitation des troubadours s'y décèle, non seulement dans les formes métriques, mais jusque dans l'emploi du mot *trovare*, le ποιεῖν des Grecs : faire, trouver, créer, inventer.

II.

Pierre Des Vignes.

La seconde forme du lyrisme italien, c'est le *sonnet* de quatorze vers, divisés en deux quatrains sur deux rimes et en deux tercets sur trois rimes, et parfois aussi sur deux, ne souffrant pas la moindre irrégularité ni la moindre négligence. D'où vient le sonnet ? Son nom est provençal et équivaut à notre terme de musique : *sonate ;* mais la forme en est sicilienne, et sa première exécution est sortie de la main du grand ministre de Frédéric, le chancelier Pierre Des Vignes. Cet homme, d'un profond savoir et d'un esprit flexible, aussi habile dans la politique que versé dans la philosophie, la jurisprudence et les lettres, est un exemple remarquable de l'élévation personnelle, de la faveur et de la disgrâce des cours dispensatrices de la fortune. D'une naissance obscure au sein de la féodalité, ses talents l'ont élevé aux plus grands honneurs. Frédéric l'avait tiré de la misère pour en faire son homme de confiance, et un beau jour, que dis-je ? hélas ! un triste jour, Frédéric, trompé par des courtisans perfides, égaré par la colère et perdant la tête sous l'arrêt du Vatican, fit crever les yeux à son ministre et le jeta dans un cachot fétide, où le malheureux, précipité de si haut dans un tel abîme, se donna la mort pour échapper au déshonneur. Son sort est à plaindre : il a payé de sa vie

son attachement à son maître ; mais l'histoire l'a bien ve
Pierre Des Vignes a écrit deux *canzoni*, dont l'une cont
des réminiscences d'Ovide qui paraît avoir été son auteur fa
et une strophe qu'il adresse à ses vers, innovation
troubadours importée par lui en Italie. Le mérite poétiqu
ces ébauches se réduit à une question de mécanisme ;
c'est beaucoup en matière lyrique et à pareille époque
gloire littéraire est d'avoir inventé le sonnet, date immor
dans l'art italien.

Nous pouvons passer sous silence les autres noms, d'aill
obscurs, des poètes siciliens formés par les exemples
Frédéric et de son chancelier. Qu'il nous suffise d'avoir ca
térisé leurs tendances.

L'éveil était donné à la muse italienne. Aussi, malgré
discordes civiles et les tyrannies qui ont surgi partout du
l'interrègne de l'Empire, après l'extinction de la maison
Souabe, la poésie lyrique ne tarda pas à passer de la S
sur le continent.

CHAPITRE II.

LES POÈTES LYRIQUES PRÉDÉCESSEURS DE DANTE.

Dans les différentes contrées de l'Italie, mais surtout à Bologne et à Florence, on vit fleurir, dès le milieu du treizième siècle, des chantres d'amour qui polirent peu à peu la langue vulgaire, en marchant sur les traces des Siciliens et des troubadours. Les plus renommés de ces poètes, prédécesseurs de Dante, sont *Guido Guinizzelli* de Bologne, qui ennoblit le style poétique en idéalisant l'amour, et que l'auteur de la *Divine Comédie* appelle son maître dans l'art des vers ; *Guittone d'Arezzo*, qui mêlait la piété à l'amour et perfectionna le mécanisme du sonnet en le soumettant à *ces lois rigoureuses* que Boileau attribue à tort à des *rimeurs français ; Guido Cavalcanti*, le plus célèbre de tous et dont les vers respirent, au milieu des raffinements bizarres d'un amour de tête, une certaine mélancolie empreinte des douleurs de l'exil et de la maladie contractée dans un funeste climat.

Ce poète, victime, comme Dante, des factions qui divisaient Florence, avait, dans un pèlerinage à Saint-Jacques en Galice, fait la connaissance d'une Toulousaine qu'il nomme *Mandetta*, et qui devint la *Laure* de ce Pétrarque du treizième siècle. Il faut dire de lui, comme de tous les poètes de ce temps, ce que dit Boileau de *ces fous de sens rassis* toujours prêts à *mourir*, mais *par métaphore :*

> Leurs transports les plus doux ne sont que phrases vaines ;
> Ils ne savent jamais que se charger de chaînes,
> Que bénir leur martyre, adorer leur prison,
> Et faire quereller les sens et la raison.

La plupart de ces poésies n'ont pas le sens commun et font tenir aux yeux, à l'âme et au cœur un langage qui ne parle ni aux yeux, ni à l'âme, ni au cœur.

Je ne sais si ces poètes ont jamais connu l'amour, mais s'ils l'ont éprouvé dans leur vie, à coup sûr ils ne l'ont pas mis dans leurs vers, qui pleurent sans larmes et sont incapables d'en arracher.

Cavalcanti n'a senti l'accent de la nature que dans ses ballades. Ses sonnets et ses odes ne sont que des pièces de fantaisie, curieuses comme œuvres d'art ou plutôt comme jeux de style dans une langue à peine formée et déjà pleine d'habiletés harmonieuses, mais entièrement nulles comme œuvres de sentiment. Cette métaphysique amoureuse qui fait extravaguer tous ces poètes plus épris des grâces de leur langue que des charmes de la beauté, a inspiré à Guido Cavalcanti une *canzone* célèbre sur la nature de l'amour où toutes les subtilités de l'école, divisions, subdivisions, distinctions, sont rassemblées comme à plaisir dans un traité didactique qui méritait au poète un bonnet de docteur en amour. En descendant, avec le scalpel de l'analyse, dans les plus petits recoins de l'âme pour en mettre à nu les fibres les plus imperceptibles et les mouvements les plus insaisissables, il croyait sans doute posséder la science du cœur humain, et il ne possédait qu'une science de mots sans âme puisés dans l'ossuaire de la dialectique. Le poète était philosophe, et il mit tant d'abstraction dans ses vers qu'il devenait impossible de distinguer s'il s'agissait de l'amour du cœur ou de l'amour de l'esprit, de l'amour réel ou de l'amour platonique. De graves et savants théologiens en firent des commentaires, et le texte devint inintelligible. Voilà les tours de force, non de mécanisme, mais de pensée et de style auxquels se livrait la poésie italienne à son origine. Née du mariage des poètes siciliens, fils des troubadours, avec la scolastique, elle n'a connu à son berceau ni la naïveté de l'enfance, ni la vivacité de la jeunesse, ni la virilité de l'âge mûr : elle a, dès son premier âge, porté sur son front les rides prématurées de la vieillesse ; au cœur et dans l'esprit, les vices de la décadence et de la décrépitude. Ce n'est qu'en grandissant qu'elle a dépouillé le vieil homme ; mais il lui est toujours resté, jusque dans les plus purs élans du lyrisme, je ne sais quelle afféterie, voilant sous le fard le vice originel de sa naissance. La poésie italienne sera une œuvre d'imagination et d'esprit, façonnée par le génie de l'art plutôt que par la main de la nature. Comme langue, elle semble

aussi n'avoir pas eu d'enfance et être née toute faite sur les lèvres du peuple. Les passions qu'elle exprime sont des passions ardentes : c'est l'amour ou la dévotion ; mais ces passions, réelles dans la vie, sont devenues artificielles dans l'art, à force de s'extravaser du cœur dans le moule harmonieux et brillant des vers. Le dialecte toscan était le plus beau de tous ; aussi les poètes toscans, et surtout florentins, furent-ils les plus nombreux. Le plus illustre, après Guittone d'Arezzo et Guido Cavalcanti, portait le nom du plus grand des Toscans : il s'appelait *Dante da Majano*. Qu'a-t-il écrit ? Des sonnets, des ballades et des *canzoni*, comme ses prédécesseurs. S'il l'emporte sur eux, c'est par un excès de recherche et d'effort. Il inspira pourtant une passion sentimentale à une poétesse sicilienne, *Nina*, qui voulut associer, par un poétique hyménée, son nom à celui de son idéal époux et se fit appeler *Nina di Dante :* c'était la Béatrice de cet autre Dante. Ils n'eurent jamais entre eux qu'un commerce d'art et ne s'étaient jamais vus. Pour s'éprendre ainsi d'un poète si peu naturel, il fallait qu'il y eût dans la langue un mystérieux attrait qui unissait, je ne dirai pas les âmes, bien que Nina y mît tout son cœur de femme, mais les imaginations attirées par l'aimant de l'art.

CHAPITRE III.

LES POÈTES FRANCISCAINS.

I.

Nous voici naturellement amené à parler de ce poète qui, après avoir cultivé la poésie lyrique, à l'exemple de ses devanciers, avec plus de puissance et d'élévation, mais souvent avec aussi peu de naturel, porta tout à coup l'art italien à son apogée, et dépassa ses contemporains autant que l'aigle planant dans l'immensité des cieux dépasse l'hirondelle rasant timidement la terre.

Mais pour comprendre Allighieri et la *Divine Comédie*, il ne suffit pas de connaître les poètes voluptueux formés à l'école des troubadours, il faut connaître aussi et surtout les poètes religieux de l'école franciscaine. Les premiers n'ont préparé à Dante que l'instrument de ses idées ; les seconds lui ont préparé la matière de ses chants. Nous ne pouvons donc pas les laisser dans l'oubli.

Un grand esprit qui s'est éteint à la fleur de l'âge, Ozanam, a consacré un de ses plus beaux livres à la poésie franciscaine. Nous le prendrons pour guide (1).

Les historiens de la littérature italienne, en retraçant les origines de la poésie dans la Péninsule, ont trop négligé les franciscains, pour n'accorder leur attention qu'aux imitateurs du lyrisme provençal, plus habiles dans l'art des vers, mais en réalité moins poètes que les disciples de saint François.

Malheur aux peuples qui ne s'inspirent pas d'eux-mêmes et qui ne trouvent à leur berceau que l'imitation d'un art étranger ! Leur génie en tutelle n'aura jamais assez de puissance pour parcourir d'un libre essor et d'un vol hardi les hautes régions de la pensée. La poésie italienne eut le privi-

(1) Les *Poètes franciscains au XIIIe siècle en Italie*.

lège d'accomplir toutes les évolutions de l'organisme poétique.

La première est la poésie sacrée, qu'on trouve à l'origine de tous les grands peuples marchant sous l'œil de Dieu et à la voix du prêtre dans les sentiers bénis de la civilisation. Orphée a précédé Homère et lui a préparé les voies en créant le merveilleux de la mythologie.

II.

Saint François d'Assise.

L'Orphée de l'Italie, le précurseur de l'Homère florentin, c'est saint François (1), c'est ce mendiant d'Assise, le plus riche des Italiens en vertu et en imagination, qui fit plus à lui seul pour civiliser l'Italie que les plus grands papes, et qui, pour ennoblir la langue du peuple, en fit l'organe de la pensée et du sentiment chrétien. Par je ne sais quelle aberration religieuse, des cantiques, écrits ou traduits en français, étaient au seizième siècle une machine de guerre entre les mains du protestantisme. Trois siècles auparavant, saint François, en exprimant les choses saintes dans l'idiome populaire, n'avait pas craint de les profaner. Il est convenu que le latin est la langue de l'Église. C'est bien : il faut une langue immobile à des dogmes immuables. Mais les cérémonies du culte ne sont pas destinées aux savants : elles sont faites avant tout pour le peuple, et les savants eux-mêmes se font peuple devant le Dieu des faibles, des humbles et des petits. Or, le vulgaire n'entend pas le latin, et s'il s'incline devant une parole plus haute que son esprit, comme devant le mystère même de sa foi, sa piété est plus ardente et plus sincère quand les paroles, portées sur l'aile de la mélodie, révèlent un sens à son esprit et à son cœur. Les cantiques en langue vulgaire ne doivent pas remplacer les hymnes latines, mais alterner avec elles pour l'édification du peuple. C'était là sans doute la pensée de saint François, et c'est une des causes de la grande popularité des franciscains. Ils étaient les amis du pauvre, et ils ont relevé la dignité de l'homme en appelant tous les esprits au partage des trésors de la parole de vie

(1) Né en 1182, mort le 4 octobre 1226.

dans la langue qui servait de monnaie habituelle au commerce des idées. Le Dieu qui veille aux progrès des arts comme aux progrès de l'Évangile, avait voulu que le nouvel apôtre fût un homme simple et illettré, pour l'unir plus intimement à l'âme du peuple. Savant, il n'eût peut-être jamais écrit ni parlé qu'en latin ; ignorant, il sanctifia la langue vulgaire en lui confiant les plus doux mystères de l'âme chrétienne et les plus sublimes extases de l'amour divin. Mais voyons comment il devint poète et le tour que prit son imagination. Fils d'un marchand d'Assise, sous le beau ciel de l'Ombrie, son père, enrichi en France, l'avait fait nommer *François*, en souvenir du pays où il avait trouvé la fortune. Il fut le premier qui porta ce nom glorieux. La langue française avait commencé dès lors son rôle civilisateur et initié l'Europe aux vertus chevaleresques. La langue des trouvères, après celle des troubadours, avait pénétré en Italie, et les romans de Charlemagne et de la Table ronde passionnaient toutes les imaginations. François hérita des prédilections paternelles pour la France, et le pays qui avait présidé à son baptême présida aussi à son éducation littéraire. Le latin lui était peu familier. Il parlait aussi souvent français qu'italien avec ses compatriotes et ses disciples. Dans sa jeunesse, il était le roi des fêtes et des banquets joyeux où triomphait le gai savoir. Plein des souvenirs de la chevalerie, il aspirait à être prince et avait suivi en Sicile Gauthier de Brienne, rival de Frédéric. Il eut un jour un songe ambitieux, où il se vit transporté dans un palais splendide aux murailles couvertes d'armures et de boucliers éclatants. Comme il demandait à qui appartenait ce domaine, une voix lui répondit : A vous et à vos chevaliers. Mais voilà que tout à coup, par une illumination soudaine, cet homme qui rêvait ces grandes choses se fait mendiant, et avec la robe de bure, serrée d'une corde grossière, il parcourt les rues d'Assise qui l'avaient vu naguère si brillant de jeunesse. Est-il devenu fou, se dit-on de toute part ? Et les enfants le poursuivent de leurs huées, lui jettent de la boue et des pierres. Eh bien, regardez-le sous ses haillons : c'est la plus belle âme, la plus ardente et la plus pure qu'aient enfantée l'Évangile et l'humanité régénérée. Si le monde avait créé beaucoup d'hommes de cette trempe, les hommes ne seraient plus des hommes, ils

seraient des anges terrestres à faire envie à ceux du ciel. Quelle était donc la folie de cet homme ? C'était la folie de la croix. On le rencontrait jetant son cœur en sanglots dans les campagnes. Qu'aviez-vous donc, ô François ? Ah ! disait-il, je pleure la passion de Jésus-Christ, mon maître, pour laquelle on devrait passer toute sa vie dans les larmes. Quand un cœur est épris d'un tel amour, il faut qu'il se brise ou qu'il éclate en des transports de céleste joie, d'ineffable douleur.

Tous les saints sont des poètes, car ils ont le ciel dans leur âme et ils entendent les concerts des anges. Mais la plupart, soit humilité, soit pudeur, soit impuissance, ne communiquent pas à la terre des ravissements que Dieu seul est digne de recueillir, que lui seul peut comprendre et lui seul récompenser.

Saint François était né poète, et il avait trop d'amour pour renfermer dans la contemplation solitaire les trésors de son cœur. L'amour de Dieu lui inspira l'amour des hommes, et il créa une milice sacrée destinée au soulagement de l'humanité souffrante. Comme Jésus-Christ son maître, il se fit l'ami des faibles, des malheureux, des déshérités de la fortune. Pour relever le pauvre, il descendit jusqu'à lui et ne dédaigna pas de tendre la main comme le plus humble mendiant. Par là il apprit aux *misérables* comment on honore la misère et comment on remplace les biens de la terre par les biens de l'âme ; par là aussi il apprit aux grands à se montrer généreux en vénérant les pauvres dans sa personne. C'est la seule solution possible du problème de la misère, et la religion du Christ seule en a le secret. Vous dites que l'aumône humilie : oui, quand c'est l'homme qui la donne, mais jamais quand c'est le chrétien. Voyez l'exemple de saint François. Cet homme qui, dans sa jeunesse, avait rêvé les splendeurs des palais, rassemble autour de lui une troupe de mendiants et les nomme ses *paladins de la Table ronde*. Le voilà donc ce nouveau chevalier enrôlé sous l'étendard du Christ. La dame de ses pensées, c'est la plus humble des femmes, mais c'est aussi la plus belle, car son âme est divine, et sur son front modeste brille le signe des élus : c'est la Pauvreté. Voilà l'épouse qu'il s'est choisie entre toutes les reines de la terre, et pour la célébrer, il emprunte la lyre comme un troubadour

pour chanter la beauté qu'il adore. Vous vous imaginez peut-être que c'est là un de ces artifices de l'art en décadence qui personnifie l'abstraction, faute de trouver dans la réalité un objet digne des chants de la poésie. Détrompez-vous, car jamais fille d'Ève, dans les brûlants transports d'un amoureux délire, ne fut aimée dans son âme, ni chantée avec plus de passion par les enfants de la lyre que *madame la Pauvreté* (1), par le mendiant d'Assise. Il faut l'entendre prier Dieu pour elle ! Mais pourquoi l'aimait-il par-dessus toute chose d'ici-bas ? C'est qu'elle fut l'épouse de l'Homme-Dieu qui s'est éteint dans ses embrassements sur la croix où mouraient les esclaves.

Saint François compléta l'œuvre des papes. Ceux-ci avaient fait respecter le droit contre la violence : les droits de l'Église et les droits des peuples contre le despotisme féodal ; François imprima au cœur des Italiens le respect du devoir, le respect de Dieu et de l'humanité. Les papes, pour faire régner le droit, avaient exercé la justice avec une énergie qui parfois dépassait les bornes ; saint François fit régner la miséricorde, et de tous les disciples du Christ dans ces âges barbares, c'est lui qui se rapprocha le plus de son divin modèle par l'évangélique bonté de son âme. Sa bonté fut si grande et si grand son amour, qu'il ne lui suffisait pas d'aimer Dieu et les hommes avec la tendresse d'un fils pour son père et d'un frère pour ses frères : il aimait aussi avec la même tendresse la nature, notre mère à tous. C'est à ce signe qu'on reconnaît les poètes. Mais François n'aimait pas la nature comme un artiste qui n'y cherche que les couleurs de son tableau, le cadre où il doit jeter ses personnages ; il l'aimait comme il aimait les hommes, parce qu'il aimait Dieu ; il l'aimait comme un enfant aime sa mère, avec simplicité, avec candeur, avec naïveté. Voilà enfin cette qualité précieuse qui n'apparaît que dans l'enfance ou dans la jeunesse des littératures, mais que les peuples vieillis ne connaissent pas, et dont ils ne peuvent goûter pleinement les charmes : la *naïveté*.

Je disais tout à l'heure que la poésie italienne à son berceau n'eut pas cet aimable caractère qui est l'instinct même du génie : j'entendais parler des chantres de l'amour sensuel,

(1) C'est l'expression de saint François.

imitateurs des troubadours. Le chantre de l'amour divin est le plus naïf des poètes, et je dirai même le plus naïf des hommes ; mais sa naïveté n'est pas une qualité native : c'est une inspiration du ciel. La nature est vivante pour lui, il en sent palpiter l'âme dans tous les êtres qui composent l'univers, de l'insecte à l'homme, de la plante à l'étoile, de la terre au ciel. La nature est sa mère et tout ce qu'elle renferme est sa famille, ses frères et ses sœurs. Tous les êtres créés ne sont-ils pas nés d'un père commun et n'ont-ils pas entre eux des rapports intimes, une parenté secrète ? Ne portent-ils pas tous le sceau de l'esprit divin qui les a enfantés ? Qui donc peut rester indifférent à la plus humble de ces créatures sorties des mains de Dieu ? Et cependant les poètes seuls et les hommes de Dieu ont compris les harmonies de la nature physique et morale, et comment tout s'enchaîne dans le plan de la création. Le physicien formule les lois des corps, mais il n'étudie que les phénomènes ; le philosophe pénètre la substance ou s'arrête aux phénomènes dans ses courtes pensées, mais toujours ses froids raisonnements restent dans l'abstraction et ne vont pas jusqu'à la vie. Le poète a des intelligences mystérieuses avec la nature inanimée, et il n'est pas jusqu'au moindre brin d'herbe agité par le vent qui n'ait son mot à dire dans la nature et sa corde vibrante dans la poitrine sonore des chantres divins. Le poète parle à la nature et la nature lui répond, et tous les êtres à sa voix chantent un cantique à l'Éternel. François s'arrêtait devant les forêts, les rochers, les vignes, les moissons, les plaines, les ruisseaux et les fleuves pour leur donner son salut fraternel et leur recommander d'être fidèles au Créateur. Il écoutait l'harmonie des vents et des tempêtes, ces grands musiciens de l'orchestre de Dieu. Les fleurs avaient pour lui des couleurs et des parfums mystiques qui remuaient son âme, et ses pensées, comme un essaim d'abeilles, se posaient sur leur doux calice pour y butiner un peu de ce miel qu'il versait de ses lèvres dans le cœur de ses frères. Il conversait ainsi avec les fleurs et les prêchait quand il les voyait en grand nombre, comme si elles s'étaient rassemblées pour l'entendre. Mais il aimait surtout les animaux, qui ont plus de rapport avec l'homme dont ils sont les compagnons et les serviteurs, et presque toujours, hélas ! les victimes. Sa bête de prédilection

était l'agneau, symbole du Christ par son innocence et sa douceur. François pouvait appeler les agneaux ses frères, car il était lui-même le plus tendre agneau du sacré bercail. Il ne pouvait souffrir qu'on fît du mal à ces pauvres bêtes. La légende rapporte qu'ayant un jour rencontré un marchand qui portait deux agneaux liés et suspendus sur son épaule pour les conduire à la boucherie, François donna son manteau pour les racheter, puis ne sachant qu'en faire, les rendit à leur maître, en lui faisant promettre de ne pas les vendre et de les nourrir avec soin. Les grandes âmes qui vivent dans la solitude sont naturellement sympathiques aux animaux, et les animaux à leur tour, sentant bien qu'ils n'ont plus affaire à leurs bourreaux, dépouillent leur férocité et leur sauvagerie, rendent à l'homme tendresse pour tendresse et reconnaissent en lui le roi de la création.

Saint François, par un don de la grâce, était revenu à la condition primitive de l'homme au sein de la nature. Partout les animaux dans les champs accouraient sur son passage pour saluer l'homme de Dieu et recueillir sa parole. Les oiseaux battaient des ailes à son approche et fêtaient en chœur sa bienvenue. Un jour il adressa la parole à ce petit auditoire ailé : « Petits oiseaux, mes frères, dit-il, louez bien votre Créateur et aimez-le toujours ; car il a pourvu à tous vos besoins : il vous a donné des plumes pour vous vêtir et des ailes pour voler. Il vous fait planer dans les libres champs de l'air, vous fait trouver un refuge dans les montagnes et les vallées, et bâtir vos nids dans les grands arbres. Vous ne semez ni ne moissonnez, et Dieu vous nourrit et vous abreuve dans l'eau des fleuves et des fontaines. » Et les oiseaux, selon ses propres paroles, se redressant avec fierté, agitaient leurs ailes et inclinaient leur tête en signe de joie et de respect. Le saint homme les effleurait de sa robe en marchant, et ses *petits frères* semblaient s'attacher à ses pas. Il les bénit enfin, et faisant sur eux le signe de la croix, il leur permit de s'envoler, et les voilà qui entonnent un divin concert. Il s'accusa de négligence en voyant les oiseaux si attentifs à sa parole ; et il regretta de ne pas les avoir prêchés plus tôt. Ne riez pas, car vous venez d'entendre le prêtre et les chantres de la création célébrer Dieu sous la voûte du ciel dans le temple de la nature. Les oiseaux ont reconnu le

ministre du ciel et ils ont fait silence pour écouter sa voix, comme ils font silence pour écouter Philomèle.

François était aussi musicien que poète. En écoutant chanter le rossignol, il fut un jour touché jusqu'aux larmes, et, rivalisant avec le chantre des bois, chanta les louanges de Dieu. Vaincu dans la lutte, il félicita l'oiseau vainqueur. A la fin de sa vie, il désirait, pour récréer son esprit, entendre à son oreille quelques chants mélodieux. La règle s'y opposait ; mais les anges vinrent au-devant de ses désirs, et, au milieu d'une nuit où il avait prolongé ses veilles, un luth merveilleux résonna sous ses fenêtres. On ne voyait personne, et François, ravi en Dieu, crut entrer dans le ciel au bruit des saints concerts. Quelle nature de poète ! et quelle différence avec ces imitateurs de l'art provençal qui semblent oublier leur patrie pour enseigner à la jeunesse l'art de passer sa vie aux pieds des femmes, dans les raffinements égoïstes de la volupté dont les tyrans seuls recueillent les fruits.

Cette Italie si pittoresque et si riche n'apparaît jamais dans leurs vers. Saint François, qui n'est pas non plus un poète descriptif et qui ne peint que son âme, s'est du moins inspiré de la belle nature qu'il contemplait dans ses extases solitaires. Homme du Nord, il n'eût peut-être regardé Dieu qu'en lui-même ; homme du Midi, il chercha Dieu dans la nature physique comme dans la nature morale, et son beau pays resta incrusté dans son imagination. C'est que l'Ombrie est une terre aimable et splendide avec son doux climat, ses rochers grandioses, ses forêts silencieuses, ses cascades retentissantes, ses rivières tranquilles, ses champs féconds, ses plaines et ses montagnes qui se regardent avec amour. Ce paradis terrestre où l'âme sous un ciel serein s'élève si naturellement à Dieu, était bien digne de voir naître dans son sein cet homme primitif, ce nouvel Adam, type de l'homme rentré en grâce avec Dieu et en harmonie avec la création rendue docile à sa voix.

Quand l'homme cherche la solitude pour fuir la méchanceté des hommes, devant ces ineffables beautés et cette innocence de la nature, au milieu de ces animaux qu'il aime et dont il est aimé, il doit éprouver une singulière antipathie pour l'humanité déchue ; mais quand l'homme ne cherche dans la solitude que la voix de Dieu, il sent grandir son amour pour

ses semblables dans l'amour qu'il porte à tous les êtres, et l'harmonie qu'il voit régner dans la nature, il s'efforce de l'établir parmi les hommes. C'est la mission civilisatrice de saint François dans ce temps de haine, de tyrannie et de vengeance, qui vit, après les guerres sacrilèges de Frédéric II et de Mainfroy, les atrocités d'Éccelino, contre lequel l'Église dut entreprendre une croisade ; le supplice effroyable d'Ugolin, périssant de faim avec ses fils par ordre d'un archevêque ; les Vêpres siciliennes enfin, provoquées par le gouvernement tyrannique de Charles d'Anjou, qu'un pape français avait mis à la tête d'un peuple italien. C'est quand l'œuvre de l'Église était menacée de disparaître dans une mer de sang, quand l'Italie ressemblait à un immense abattoir, que saint François délivrait les agneaux de la boucherie, qu'il montrait les bêtes en paix avec l'homme et répandait ses tendresses sur la nature entière. Quelle leçon ! et que de discordes populaires furent apaisées à la voix de cet homme, ange d'amour descendu du ciel pour réconcilier les hommes entre eux, en les rappelant à l'Évangile et au pardon des injures ! Pour cela sans doute la prédication jouait un plus grand rôle que la poésie ; mais tout était poésie dans la vie de saint François. Les trois grandes sources d'inspiration : Dieu, l'homme, la nature, débordaient de son cœur comme d'un vase trop plein.

Les cantiques de saint François, qui sont des actes religieux et non des exercices littéraires, brillent par la simplicité, la naïveté et la précision du style. La versification accuse parfois une main inexercée ; le tour d'imagination est chevaleresque, original, passionné. On sent que ces élans poétiques sont sortis tout brûlants de l'âme inspirée d'un ascète. Le premier de ses chants et le plus célèbre est le *Cantique du soleil*, soumis à un rythme musical par un des premiers disciples du saint pénitent, *frère Pacifique,* ainsi appelé parce qu'il était allé chercher la paix après les bruits et les orages du monde, car il avait joui d'une grande renommée et mérité le titre de *Roi des vers*, quand il suivait l'école des troubadours. Quel était son nom dans le siècle ? Nul ne le sait ; il prit soin en entrant dans le cloître d'effacer les traces de sa gloire mondaine. Il n'est resté de lui que ce curieux monument, où son nom est associé à celui de saint François, et qui marque la date des premiers chants sacrés dans la langue italienne.

Un autre chant lyrique d'une versification plus régulière, où sans doute le Roi des vers avait mis la main, est destiné à perpétuer la mémoire de la vision miraculeuse du pénitent d'Assise, quand, sur le mont d'Alvernia, un ange lui apparut vêtu de six ailes de feu et attaché à une croix. Abîmé dans son extase, il ressentit une si grande joie et une si vive douleur que ses mains et ses pieds furent percés de clous. C'est un fait que d'innombrables témoins ont attesté sous la foi du serment. Saint François a écrit en traits brûlants le récit poétique de cet événement mémorable. On dirait un chevalier luttant dans un assaut suprême contre un bras invincible. Il est terrassé par une lance amoureuse qui le traverse de part en part. Puis, reprenant ses forces, il fait la guerre au Christ, et chevauche sur son terrain pour se venger de sa défaite. Puis il fait un pacte avec son vainqueur qui ne l'a vaincu que par amour. « L'amour m'a mis dans la fournaise, l'amour m'a mis dans la fournaise ; il m'a mis dans la fournaise d'amour. » Cette figure enthousiaste de la répétition, où l'âme se fait écho à elle-même pour redire ce qu'elle voudrait se dire éternellement, n'est certes pas une habileté d'artiste dans la bouche de saint François, c'est le feu de l'amour divin qui s'exhale, et le poète, dans son imagination délirante, évoque en vain des paroles de flamme pour exprimer l'inexprimable. Arrêtons-nous devant ces mystères de l'âme : ils ont aussi leur pudeur.

L'œuvre de saint François ne pouvait être considérable. Il avait mieux à faire qu'à passer son temps à versifier ; mais son inspiration religieuse ne fut pas perdue pour son siècle. Les arts ont trouvé dans son tombeau comme dans sa vie l'étincelle sacrée qui allait embraser le génie italien et faire surgir d'immortels chefs-d'œuvre d'architecture, de peinture et de poésie. Deux églises superposées s'élevèrent sur la tombe du saint pénitent, pour porter jusqu'au ciel la reconnaissance populaire, et les grands faits de sa vie se gravèrent sur la toile et sur les fresques vivantes de Cimabue et de Giotto. Toute une école de poètes se forma parmi les disciples du mendiant d'Assise.. Après le frère Pacifique ce fut saint Bonaventure et le plus illustre de tous, Jacopone de Todi.

III.

Saint Bonaventure et saint Thomas d'Aquin.

L'ordre de Saint-François fut créé pour éclairer le peuple comme l'ordre de Saint-Dominique pour éclairer les classes lettrées de la société. Les dominicains eurent pour mission de faire connaître Dieu ; les franciscains de le faire aimer ; ainsi les uns agissaient sur l'esprit, les autres sur le cœur. Voilà pourquoi les premiers furent avant tout des savants et les seconds des poètes. En établissant cette distinction entre les deux grands ordres religieux du treizième siècle, nous ne voulons qu'indiquer une tendance manifeste. Il y eut parmi les dominicains comme parmi les franciscains des hommes assez grands pour agir sur toutes les puissances de l'âme, et s'adresser tour à tour, quelquefois en même temps, à l'esprit et au cœur.

Le restaurateur de l'ordre de Saint-Dominique, en notre siècle, porta dans l'éloquence sacrée autant de poésie que de science ; mais sa parole ne s'adressait qu'à un auditoire d'élite et n'était pas faite pour le peuple. Cette grande voix ne fut pas la seule à unir le mysticisme au dogmatisme religieux. Saint Bonaventure avait donné le même exemple dans sa chaire de l'université de Paris ; mais le grand docteur, fidèle aux traditions de saint François, faisait passer la science par l'imagination et par le cœur avant de la faire passer par l'esprit. Saint Thomas d'Aquin, son rival, suivant les traditions de saint Dominique, se fit l'organe de la vérité, et, en enseignant la foi ne poursuivit qu'un but : subjuguer la raison. Il avait pourtant aussi un cœur de feu. Jamais vocation plus divine n'apparut parmi les enfants des hommes. Il n'avait que dix-sept ans quand il résolut de quitter le monde pour préparer son âme à ce sublime apostolat de la science et de la sainteté, qui en fit le plus savant des saints et le plus saint des savants, selon l'expression d'un historien. Il appartenait à une des plus illustres familles de l'Italie, la famille des comtes d'Aquino. Sa mère, désolée de sa résolution, s'efforça vainement de le retenir par ses larmes ; ses frères, officiers distin-

gués à la cour de Frédéric II, lui suscitèrent des obstacles insurmontables à tout autre qu'à cet enfant héroïque ; ses sœurs, qu'il aimait comme la moelle de ses os, se jetèrent à ses pieds pour vaincre sa résistance et ne gagnèrent qu'à se faire religieuses avec lui. Enfin, pour dernière séduction, une femme éclatante de beauté se présenta dans sa chambre et tendit des pièges à son innocence. Le jeune homme, pour répondre à ses caresses, la poursuivit avec un tison enflammé. Puis traçant en traits de feu une croix sur le mur, il se jette à genoux pour remercier Dieu de sa victoire ; et pendant qu'il était en prière, un ange apparut lui ceignant les reins. Tout fut dit : l'âme était maîtresse de la chair et du sang. Cet homme n'était pas un homme, c'était un esprit. Il fut soustrait à toutes les séductions du monde. Dieu avait voulu accorder le privilège d'une éternelle innocence à ce grand esprit, pour lui permettre de sonder d'un œil calme tous les abîmes de la vérité. N'y avait-il pas là une poésie ? Oui certes, et la plus grande des poésies, car elle venait du ciel. Saint Thomas a écrit des hymnes d'une grande élévation, parmi lesquelles on distingue les belles proses de la *Fête-Dieu* ou du saint sacrement dont il a été l'organisateur. Mais le glorieux élève d'Albert-le-Grand avait donné à son esprit une autre direction, et ses œuvres scientifiques, où il atteint pour son temps les dernières limites du savoir, ont formé des théologiens et des philosophes, mais non pas des poètes, car l'imagination et la sensibilité n'ont aucune part dans ces monuments de raison, construits par la logique sur l'indestructible base de la révélation et de la foi. Est-ce une lacune ? Non : la démonstration de la vérité n'a rien de commun avec la poésie, qui contemple et médite au lieu de raisonner.

M. Ozanam a appelé la *Divine Comédie* la somme philosophique et littéraire du moyen âge, et Dante le saint Thomas de la poésie. C'est une superbe assimilation ; mais elle ne prouve qu'une chose, c'est que saint Thomas a formé l'esprit théologique et philosophique de Dante. La poésie qui dormait au fond de l'âme d'Allighieri, ce n'est pas l'auteur de la *Somme* qui l'a éveillée, c'est celui qui intitulait ses œuvres les *Six Ailes des Séraphins*, les *Sept Chemins de l'Éternité*, l'*Itinéraire de l'Ame à Dieu ;* c'est saint Bonaventure et l'école franciscaine.

Bonaventure et Thomas, quel contraste et pourtant quelle similitude entre ces deux hommes, qui résument en eux toute la gloire de la science et de la vertu chrétiennes au moyen âge : tous deux ils furent chastes comme des anges, et tous deux ont mérité ce nom d'ange par l'élévation du génie ; mais il y a des degrés dans la hiérarchie des esprits célestes, et le *Docteur séraphique* était plus près de Dieu que le *Docteur angélique*. Tous deux ils ont vu la vérité : l'un par la raison, l'autre par le cœur. On dirait que le premier a été envoyé parmi les hommes pour expliquer logiquement la pensée divine ; le second pour faire admirer et pour faire aimer la beauté incréée qu'il semble avoir contemplée face à face, et dont il retrouve partout dans la nature et dans la conscience les divins attributs. Celui-ci représente donc l'idéalisme contemplatif, l'intuition, le mysticisme ; celui-là le réalisme dogmatique, le raisonnement, la déduction. Bonaventure, en un mot, est le Platon de la théologie ; saint Thomas en est l'Aristote ; mais ils sont tous deux aussi supérieurs à Aristote et à Platon que la foi est supérieure à la raison. Malgré la diversité de leurs tendances, ces deux génies sublimes poursuivaient un même but : la glorification de Dieu. Et comme s'ils avaient été faits pour se compléter l'un par l'autre, et comme s'ils devaient être à jamais unis dans l'admiration des hommes, ils ont vécu à la même époque, professé dans la même chaire à l'université de Paris, et ils sont morts dans les mêmes circonstances : l'un en se rendant au concile général de Lyon (1), l'autre au sein du même concile (2). Enfin, pour dernier rapprochement, ils étaient nés tous deux dans un château, et tous deux ont renoncé aux richesses de la terre pour les trésors du ciel.

Toutefois le plus détaché des honneurs ne fut pas le disciple du Pauvre d'Assise. L'humilité de Thomas, refusant toutes les dignités de l'Église, et même l'archevêché de Naples, pour rester simple *professeur*, fut plus grande et plus rare que celle de Bonaventure, acceptant le chapeau de cardinal

(1) Thomas d'Aquin, né en 1227 au château de Rocca-Secca, près d'Aquino, dans le royaume de Naples. Il mourut à l'abbaye de Fossa-Nuova près de Terracine, en 1274.

(2) Giovanni de Fidanza, dit *saint Bonaventure*, né en 1221 à Bagnarea, en Toscane. Il mourut à Lyon en 1274.

des mains d'un pape qu'il avait fait lui-même. Cependant gardez-vous bien de penser que l'illustre franciscain quitta la bure pour la pourpre. Devenu chef de son ordre, on le trouva occupé à laver les écuelles du couvent, quand on lui apporta les insignes du cardinalat. C'est pour servir plus efficacement les intérêts de l'Église et pour obéir au souverain pontife qu'il consentit à revêtir la pourpre ; mais quand il avait accompli sa tâche officielle, il reprenait son humble costume et gardait toute l'austérité de la règle.

Voilà les deux grandes lumières de l'Italie et de l'Église à l'époque de saint Louis, la plus glorieuse du moyen âge ; mais l'un est inspiré par le Verbe et l'autre par l'Esprit de Dieu : la vérité et l'amour. Bonaventure, c'est la science inspiratrice, c'est la poésie théologique. Dante apprit à son école le symbolisme, qui ne voit dans le monde sensible que des échelons pour monter à Dieu et personnifie l'idée divine dans l'image allégorique ; l'intuition, qui est le ravissement de l'âme dans la contemplation de la souveraine beauté ; l'amour, qui est l'union mystique de l'âme avec Dieu dans les brûlantes ardeurs d'un céleste hyménée. Saint Bonaventure ne s'est pas borné à montrer le chemin de la poésie qui conduit à Dieu ; il est descendu des hauteurs de la métaphysique pour déposer une couronne d'immortelles sur la mémoire de saint François, et pour prier aux autels de Marie. Sa *Légende de saint François* est le chef-d'œuvre des récits légendaires, par l'intérêt que l'auteur y a su répandre, autant que par l'attrait d'une vie si féconde en merveilles. Il semble que la terre et le ciel forment un concert autour de son héros pour chanter ses vertus. Les plus grandes comme les plus naïves images ne peuvent épuiser l'admiration du poète. Il faut en citer un trait d'une grâce incomparable. « Les alouettes, ces oiseaux amis de la lumière et abhorrant les ténèbres, à l'heure où l'âme du saint homme s'envolait vers les cieux, tandis que régnait déjà le crépuscule de la nuit, vinrent en grand nombre se poser sur son toit, et tourbillonnant avec une joie singulière, rendaient le plus aimable et le plus éclatant témoignage à la gloire du saint qui avait coutume de les inviter à chanter les louanges divines ! »

L'auteur parle en historien, mais il a l'imagination et l'âme d'un poète. Il ne manque guère à ce livre, dit M. Ozanam,

que la versification, pour l'appeler un poème. Nous n'admettons pas cette restriction : il ne manque rien à ce livre, pas même la versification, pour l'appeler un poème. On ne peut y regretter qu'une chose : c'est qu'une vie si populaire soit écrite en latin, dans un latin facile sans doute, mais au-dessus de l'intelligence du peuple. Il faut ajouter, pour la justification de l'auteur, que le latin, le latin des Pères de l'Église, en ce temps-là, était encore compris par la majeure partie des populations de la Péninsule, et que Bonaventure, pour éterniser la mémoire du fondateur de son ordre et le faire connaître à la chrétienté tout entière, devait emprunter la langue de l'Église. Ce livre a servi de fondement aux arts du dessin, comme à la poésie populaire des *Petites Fleurs de saint François*, écloses au soleil du quatorzième siècle pour parfumer la vie de saint François et de ses compagnons, de sainte Claire et de saint Antoine.

Bonaventure ne s'est pas borné à exhaler en prose son âme harmonieuse. Un cœur si tendre ne pouvait pas se borner à aimer Dieu et les hommes, et un cœur si chaste ne pouvait aimer d'autre femme que la plus pure et la plus vertueuse des filles d'Ève, la Vierge sans tache, la mère du fils de Dieu, la reine du ciel. C'est lui qui, le premier, fit donner au bronze le salut de l'ange à Marie, en instituant l'*Angelus* dans les églises de son ordre. Mais la note aérienne de l'airain sonore ne parlait pas assez au cœur brûlant de Bonaventure. Il fit résonner sous ses doigts en l'honneur de Marie la lyre chrétienne et la harpe de Solyme. Nous avons de lui un doux et pieux cantique en vers syllabiques rimés, où les grandes et gracieuses images de la nature et de la Bible, qui expriment la beauté, l'éclat, la pureté, l'innocence, la sainteté, sont enchâssées comme les perles d'un diadème ou tressées comme une guirlande mystique de fleurs et d'étoiles autour du nom de Marie. C'est un cantique d'amour écrit pour l'oreille du peuple, dans un latin d'une simplicité charmante, que Corneille a traduit d'une main pieuse en vers français, comme il avait traduit l'*Imitation*, pour consacrer à Dieu les restes d'un génie qui semblait se régénérer au souffle de l'Évangile.

Saint Bonaventure n'a écrit qu'en latin. Ceux qui après lui ont repris la lyre de saint François n'ont plus chanté pour le peuple que dans sa langue.

IV.

Jacopone de Todi.

Le plus grand des poètes franciscains, précurseur et contemporain de Dante, est Jacopone de Todi. Sa vie est le plus curieux et le plus étrange de ses poèmes, car c'était un fou sublime, comme le sont tous les hommes dont la tête est au ciel et plus souvent dans les nuages ; mais celui-ci savait en dégager la foudre ; il en fut atteint lui-même en entrant dans la vie religieuse.

Jacopo de Benedetti appartenait à une famille noble de Todi, patrie du pape Martin I[er]. Après une jeunesse turbulente et dissipée, il devint un des jurisconsultes les plus distingués de l'Italie. Il avait, par des moyens plus habiles qu'honnêtes, réparé sa fortune ébréchée et s'était uni à une jeune personne de haute naissance, aussi riche qu'aimable, aussi belle que vertueuse. Un jour, elle assistait à des jeux publics, montée sur une estrade préparée aux nobles dames de Todi. Tout à coup les planches se brisent. On jette des cris. Jacopo le jurisconsulte accourt et prend dans ses bras sa femme évanouie. Il veut entr'ouvrir ses vêtements ; elle le repousse par pudeur. Jacopo l'emporte loin de la foule. Il délie sa robe. Qu'aperçoit-il ? un cilice ! sous les habits de l'opulence ! Et c'est lui sans doute qui, par sa vie tout en dehors et par ses injustices, avait provoqué ces mortifications. C'était un avertissement de la Providence. Jacopo le comprit. Sa femme étant morte, il vendit ses biens, les distribua aux pauvres et dit au monde un éternel adieu. La douleur et le repentir le secouèrent si violemment qu'il semblait avoir perdu la tête. Il s'était jeté sur les livres saints pour en arracher les secrets. Il n'y avait trouvé que charité, humilité, renoncement. Il parut dans les rues en haillons comme le mendiant d'Assise, et il fut accueilli par les huées des enfants du peuple. Au milieu d'une fête, il s'était mis à marcher à quatre pattes, presque nu, chargé d'un lourd fardeau, la bride au cou. On le surnomma Jacques l'Insensé : *Jacopone*, nom qu'il devait

rendre à jamais célèbre. La foule s'attroupait sur son passage, et quand on l'avait suffisamment montré aux doigts, il se retournait et haranguait la multitude, rappelant avec une éloquence indignée les hommes à leurs devoirs. Il était entré dans le tiers ordre de Saint-François, milice laïque qui n'engageait qu'à deux choses : être pauvre et charitable. Jacopone se plongea tout entier dans la théologie ; mais il était, si je puis dire, du bois dont alors on faisait les bûchers ; il avait le tempérament d'Arnaud de Brescia et de Savonarole.

Pour échapper à l'hérésie et discipliner la fougue de son caractère, il alla frapper à la porte d'un monastère de saint François. On hésita d'ouvrir, car on redoutait les folies de l'Insensé. Jacopone composa alors deux pièces de vers, l'une en latin, l'autre en italien. La séquence latine était un exercice de rhétorique, de la rhétorique du temps, qui n'apprenait à faire que du latin et du latin sacerdotal. La pièce italienne était un chef-d'œuvre d'originalité, d'humilité et de hardiesse, un mélange de piété ardente et de satire contre les témérités et les subtilités de la science du moyen âge. « La science est chose divine, disait-il ; c'est un creuset où se purifie l'or de bon aloi ; mais une *théologie sophistique* a fait la ruine de plusieurs. » Il déclare renoncer à tout pour se pénétrer de la folie de la croix dont déjà l'amour l'embrase. C'est le premier essai de Jacopone dans le dialecte du peuple, et, avant lui, aucun poète italien ne possédait, non cet art, mais cet accent, cette énergie, cette âme de feu. « La douleur et la solitude, ces deux grandes maîtresses du génie, dit Ozanam, avaient fait du jurisconsulte un poète. » L'ordre des Frères mineurs n'hésita plus ; il ouvrit à deux battants les portes du monastère à cet homme dont il avait senti l'âme héroïque palpiter sous ses vers brûlants. C'était un second François, fou de la même folie et pleurant aussi dans les campagnes, « parce que l'amour n'était pas aimé. » Rien ne surpasse la charité de cet homme, rien que le Christ, en qui l'homme participait de la divinité qui était en lui. Saint François était plus simple et peut-être plus vrai que son disciple. Mais Jacopone aimait Dieu et les hommes et se détestait lui-même avec une ardeur, avec une fougue d'imagination dont saint François n'approchait pas. Écoutez ceci : « Je voudrais, pour l'amour du Christ, souffrir avec une

parfaite résignation tous les travaux de cette vie, toutes les peines, les angoisses, les douleurs qu'on peut exprimer par la parole ou concevoir par la pensée. Je voudrais aussi de bon cœur, qu'au sortir de la vie, les démons emportassent mon âme dans le lieu des supplices pour y supporter tous les tourments dus à mes péchés, à ceux des justes qui souffrent en purgatoire, et même des réprouvés et des démons, s'il se pouvait ; et cela jusqu'au jour du jugement dernier, et plus longtemps encore, selon le bon plaisir de la Majesté divine. Et par-dessus tout, il me serait très agréable et d'un souverain contentement que tous ceux pour qui j'aurais souffert entrassent avant moi dans le ciel, et qu'enfin, si j'arrivais après eux, tous ensemble s'entendissent pour me déclarer qu'ils ne me sont redevables de rien. » C'est l'extravagance de l'amour poussé jusqu'aux dernières limites du sacrifice de soi ; mais c'est l'extravagance qui fait les poètes, les saints et les héros. On serait tenté de croire à un raffinement d'amour-propre et d'orgueil dans cet excessif amour de Dieu et des hommes. N'en croyez rien ; pour Jacopone, le dernier des hommes, c'est lui-même. Il ne se jugea pas digne du sacerdoce et voulut rester frère lai, occupé des plus humbles charges du monastère. Plus il avait vécu autrefois dans la mollesse, plus il vivait maintenant dans l'abstinence. Il fut tenté un jour de manger de la viande. Attendez, dit-il à ses sens, vous allez en jouir, et il suspendit, dans sa cellule, un morceau de chair sanglante qu'il laissa pourrir pour supplicier son odorat ; mais l'odeur se répandit dans le couvent, et le coupable fut jeté dans une prison infecte. Il ne demandait pas mieux. Dans la joie du triomphe remporté sur lui-même, il fit un de ses plus beaux cantiques : « O joie du cœur, qui fais chanter d'amour ! »

O giubilo del core
Che fai cantar d'amore !

Sa soif de pénitence et d'expiation le mit en lutte avec Boniface VIII. Triste époque, qui vit la papauté déchoir dans l'opinion publique, en perdant le prestige de son autorité politique en Italie et son ascendant sur les rois. Les dissensions du clergé eurent aussi leur part, et une grande part dans cette décadence. Boniface VIII était de la trempe des grands papes

par son énergie et par sa science canonique ; mais il se trompait de date : il avait la main trop rude pour cicatriser les blessures de l'Église, et il devait se briser contre d'invincibles obstacles. Il était fait pour être roi plutôt que pour être pontife. S'il eût vécu au temps de Grégoire VII ou d'Innocent III, il ne les eût pas égalés par la sainteté de sa vie ni par sa vigilance à sauvegarder la pureté des mœurs, mais il eût été, en Europe, le plus grand des rois. A la fin du treizième siècle, le monde avait besoin de justice comme dans tous les temps, mais d'une justice tempérée par la miséricorde et la douceur. Boniface n'a pas compris son temps. Sa conduite fut tour à tour un anachronisme et un défi. Et, pour tout dire en un mot, son malheur fut d'avoir moins étudié l'Évangile que le droit canon. Nous allons en juger par sa conduite à l'égard de Jacopone de Todi.

L'ordre des Frères-Mineurs s'était divisé en deux partis. Les uns, pour augmenter leur influence sociale, se relâchaient de l'austérité primitive : c'étaient les hauts dignitaires de l'ordre auxquels on avait donné le nom de conventuels. Les autres étaient les pénitents sincères, les vrais disciples de saint François, les frères spirituels. Jacopone, cela va sans dire, fut du nombre de ces derniers. Célestin V, un saint ermite arraché malgré lui de sa cellule par le choix des cardinaux, permit aux frères spirituels de maintenir, dans toute sa rigueur, l'austérité monastique, et de vivre dans des couvents séparés. Jacopone reconnaissant adressa à Célestin une épître qui ressemblait plus à une menace qu'à un hommage. « Que vas-tu faire. Pierre de Morrone. disait le sauvage pénitent ? Te voilà venu à l'épreuve. Nous verrons ce que tu as préparé dans les contemplations de ta cellule ; si tu trompes l'attente du monde, tu seras maudit. Défie-toi des bénéficiers, toujours affamés de prébendes...... Garde-toi des concussionnaires...... Si tu ne sais t'en défendre, tu entonneras un triste chant. »

Célestin trembla pour sa conscience, et, quelques mois après, déposa la tiare et rentra dans sa cellule : c'est alors que fut élu Boniface.

Cet héroïque pontife fut atrocement calomnié ; mais il ne fit rien pour désarmer ses ennemis, et il eut l'art malheureux de s'en créer de nouveaux. Il crut d'abord son autorité inté-

ressée à soumettre les frères spirituels aux chefs conventuels. Ce qu'avait fait Célestin fut défait par un coup d'État pontifical. Jacopone, qui avait dans ses veines plus de sang évangélique que Boniface, ne fut pas maître de son indignation, et, au nom des droits et des privilèges de son ordre, il foudroya le pape des plus sanglantes invectives et versa dans ses vers tout le fiel de la satire. Tout catholique fidèle, habitué à respecter le chef de sa religion, appellera révolte la conduite de Jacopone. Mais il pesait sur le nouveau pontife des soupçons si graves, il avait suscité de si fortes haines, que le fougueux franciscain put se croire obligé, en conscience, de saper l'autorité d'un pape dont la nomination paraissait illégitime. Boniface était accusé d'avoir, par ses violences, forcé son prédécesseur à abdiquer. Les apparences étaient contre lui, car il avait fait enfermer dans un château le saint pontife. Deux cardinaux de la famille célèbre des Colonna avaient protesté publiquement contre l'élection de Boniface. Jacopone, convaincu que le pape était un usurpateur, souscrivit à leurs attaques. Quelle que fût son erreur, il était de bonne foi et croyait servir les intérêts de l'Église. « L'Église pleure, dit-il dans un de ses chants spirituels, elle pleure et se lamente, elle sent tout le malheur d'une détestable condition. O noble et douce mère ! pourquoi pleurer ? — Mon fils, je me vois sans époux et sans père... Les miens, jadis, vivaient en paix ; maintenant je les vois en discorde... Je vois la pauvreté bannie... Ils ont remis en honneur l'or et l'argent. Où sont les apôtres pleins d'amour ?... Où sont les prélats justes et fervents, dont la vie faisait le salut des nations ? La pompe, la puissance et les grandeurs sont venues me gâter une si noble compagnie. Où sont les docteurs pleins de sagesse ? J'en vois beaucoup qui ont grandi en science, mais leur vie ne s'accorde point avec mes lois... O religieux ! votre tempérance, jadis, faisait mon bonheur. Maintenant je vais visitant les monastères : il en est peu où mon âme soit consolée... Dans tous les États, je vois le Christ mort ; ô ma vie ! ô mon espoir ! ô ma joie ! Dans tous les cœurs, mon Dieu, je te vois étouffé ! » Ozanam ajoute : « En ce qui touche le relâchement des prélats, Jacopone n'a pas d'expressions si hardies qui n'aient été égalées par saint Bernard et par saint Antoine de Padoue. » Puis le grand chrétien, citant

la plus cruelle satire du pénitent de Todi, fait une réflexion admirable que tous les partis feront bien de méditer : « D'autres se scandaliseront d'un tel spectacle ; nous pouvons nous y instruire : *Nous y apprendrons, pour les temps de discorde, à croire la vertu possible dans des rangs qui ne sont pas les nôtres, et à mesurer nos coups dans la mêlée, puisqu'ils peuvent tomber sur des adversaires dignes de tous nos respects.* »

Jacopone fut frappé d'excommunication avec les Colonna, et, après que Palestrina, leur forteresse, fut tombée aux mains de Boniface VIII, une horrible prison se ferma sur l'imprudent poète ; mais le vieux pénitent était au comble de ses vœux. « Il y avait trente ans qu'il priait Dieu de le punir ; et dans la joie de se voir exaucé, il mêlait ses chants au bruit de ses fers (1). » Jacopone comprit sa faute et implora fièrement son pardon. Boniface fut sourd à la voix du prisonnier. Le jubilé universel de l'an 1300, magnifique spectacle où Dante trouva l'inspiration pieuse de son divin poème, ne put fléchir l'âme implacable de Boniface. « Du fond de sa prison, Jacopone entend les cantiques des pèlerins qui passaient, traînant leurs enfants avec eux, et portant sur leur dos leurs vieux pères pour aller chercher le pardon au tombeau des apôtres.... Et lui, tout brisé d'austérités, il n'avait part ni aux joies, ni aux prières, ni aux sacrements du peuple chrétien. » Il adressa au pape de nouvelles supplications, et cette fois dans toute l'humilité du plus profond et du plus sincère repentir. « ...... Je te prie de me tendre la main et de me rendre à saint François, pour qu'il me donne ma place à table, à côté de mes frères. Destiné à l'enfer, j'en touche déjà la porte. La Religion, qui fut ma mère, mène un grand deuil avec tout son cortège. Elle voudrait entendre ta voix puissante me dire : « Vieil homme, lève-toi. » Alors se changeront en cantiques de joie les pleurs qu'elle a versés sur ma vieillesse. » Boniface, reconnu désormais par toute la chrétienté, Boniface, au comble de sa puissance, ne voulut rien entendre et laissa Jacopone dans sa prison.

O charité ! ô clémence ! ô devoir !...

Il passait un jour devant le cachot du saint homme. « Eh

(1) Ozanam.

bien, Jacques, lui cria-t-il ? Quand sortiras-tu de ta prison ? — Saint Père, répondit le religieux, quand vous y entrerez. » La prédiction se réalisa bientôt, quand Nogaret, dans Anagni, s'empara de la personne du pape et souffleta le vicaire du Christ, en le chargeant de fers. Un mois après, Boniface expirait de douleur, en désarmant l'histoire et trouvant des vengeurs, non de sa politique, mais de la papauté outragée, jusque dans les rangs de ses plus mortels ennemis (1). Il emporta dans sa tombe la suprématie temporelle des papes en Europe. Un an s'était à peine écoulé que la papauté devenait française, s'aliénait, par l'élection de Clément V, Rome et l'Italie, transférait sa résidence à Avignon, et préparait ainsi le grand schisme d'Occident, qui désola l'Église jusqu'au milieu du quinzième siècle. Boniface, sans le vouloir, fut la cause première de ces malheureux événements, qui ouvrirent la voie au protestantisme par l'affaiblissement des croyances.

Le vieux pénitent de Todi, laissé sous le coup de l'excommunication, en fut relevé par le fils d'un berger de Trévise, Benoît XI, général des frères mineurs, qui déposa pour la triple couronne le cordon de saint François. Jacopone passa les dernières années de sa vie dans la prière et dans la poésie, plus divine que jamais, et son âme s'envola au ciel dans un nuage d'encens (2). Le peuple qu'il avait édifié par ses exemples et par ses chants sacrés lui érigea des autels, et l'Église fut assez sage pour ne se souvenir que de ses vertus. La postérité mit cette différence entre lui et son persécuteur, qu'elle appela le premier le bienheureux Jacopone, et le second, Boniface tout court.

En montrant l'homme, nous avons montré le poète. Car ses chants, c'est sa vie ; et sa vie, c'est son âme. Il nous reste à caractériser ses œuvres et à dire la place qu'il occupe dans l'art italien.

Jacopone a écrit plus de deux cents pièces, quelques-unes en latin, la plupart en italien, dans le dialecte de l'Ombrie. Le plus beau de ses chants est le *Stabat*, dont chaque mot semble distiller des larmes. Jamais douleur fut-elle égale à la

(1) Voir Dante, *Purgat.*, XX.
(2) Il est mort en 1306.

douleur de cette mère incomparable assistant debout au pied de la croix, à l'agonie de son divin Fils ! Qui pourrait chanter le *Stabat* sans émotion ? On l'a mis en musique bien des fois. Les plus grands maîtres s'y sont essayés et l'ont traité avec amour. Mais rien, ni le *Stabat* de Pergolèse, ni le *Stabat* de Rossini, ne donne l'idée de cette insondable et divine douleur comme la grave et pieuse simplicité du plain-chant, dont tous les sons retentissent dans l'âme avec l'accent de la prière. Depuis le *Super flumina*, on n'a écrit dans aucune langue une aussi touchante élégie. Sans doute le sujet est divin, et pour un poète sacré il n'en est pas de plus inspirateur. Mais Jacopone a la gloire d'avoir atteint l'idéal du genre. N'eût-il fait que cela, il mériterait d'être appelé un poète de génie, car le génie seul a le don de faire couler intarissablement les larmes sur une douleur aussi étrangère à nos douleurs. Le poète de Todi a écrit sur le même rythme un autre *Stabat*, le *Stabat* de la crèche, aussi gracieux que le *Stabat* du Calvaire est touchant.

Jacopone a prouvé qu'il possédait la langue de l'Église ; mais il ne tarda pas à abandonner l'idiome des savants pour l'idiome du peuple, autant par humilité que par calcul. En vrai disciple du Christ et de saint François, il avait compris que le peuple, le bas peuple, le petit peuple des pâtres, des bouviers, des bûcherons, des laboureurs, était la sève du christianisme. C'est à eux qu'il voulut adresser ses vers, et il les écrivit dans leur langue, — non dans la langue des cours et des palais, comme Dante, mais dans la langue des rues et de la chaumière, dans la langue de son pays.

Les poésies sacrées de Jacopone se divisent naturellement en trois catégories : les poésies théologiques ou mystiques, les poésies satiriques et les compositions variées consacrées à l'éducation du peuple ou à la célébration des fêtes religieuses.

Nous avons vu le pénitent de Todi déclarer la guerre à la science, non à la science véritable, mais à la science fausse, sophistique, orgueilleuse, telle qu'elle était devenue depuis Thomas et Bonaventure. « Paris, dit-il, a détruit Assise, et leurs lecteurs nous ont mis dans la mauvaise voie. »

Quoi qu'il en dise et quoi qu'il en pense, Jacopone est un savant ; mais sa science à lui est la science du cœur, la science de la vertu, qui n'a pas de secrets pour son âme.

« La vraie sagesse instruit les hommes par l'amour et se révèle aux cœurs purs. » Oui, la science, comme l'entend Jacopone dans ses vers, est poétique et souverainement poétique, car c'est la recherche de l'inconnu, la soif de l'infini, l'infiniment petit qui se perd et s'abîme dans l'infiniment grand, l'anéantissement du créé devant l'Incréé, l'échelle de Jacob de l'âme humaine d'où descendent sur la terre et où montent vers Dieu des anges mystiques qu'on appelle Humilité, Pauvreté, Pitié, Obéissance, Tempérance, Justice, Conseil, Sagesse, Chasteté, Intelligence, Force, Magnanimité, Foi, Espérance, Persévérance, Repentir et Amour. C'est la science morale, c'est la psychologie, c'est la métaphysique transcendantale et c'est la poésie. Nous admettons cela et nous battons des mains ; mais ce que nous n'admettons pas, c'est que la science d'Aristote, la logique, la scolastique, le raisonnement, la démonstration, puissent jamais entrer dans le domaine de la poésie. Montrer qu'une chose est vraie comme deux et deux font quatre, c'est très bien, mais cette vérité-là est froide et incolore, sans visage et sans cœur. Ce n'est pas la beauté, ce n'est pas la bonté, ce n'est pas la gracieuse ou la radieuse image, c'est la vérité de l'esprit, ce n'est pas la vérité de l'âme, ce n'est pas l'émotion, ce n'est pas le sentiment, ce n'est pas la réalité vivante, ce n'est pas l'idéal, ce n'est pas la poésie : voilà toute notre pensée.

L'inspiration de Jacopone, si sereine sur les hauteurs, est violente et triviale quand il s'abat dans les chemins fangeux où se coudoient les vices du siècle. Ce siècle, malgré ses grandeurs chrétiennes, était, dans sa seconde moitié surtout, dévoré du chancre de la barbarie et du sensualisme. Le triomphe des mauvais instincts menaçait la civilisation des plus terribles cataclysmes ! Et ceux qui devaient sauver le monde par la sainteté de leur vie étaient souvent, hélas ! gangrenés eux-mêmes par l'opulence, mère de l'égoïsme, de l'orgueil, de l'oisiveté, de la corruption des mœurs. L'Italie était livrée à toutes les saturnales de la chair et du sang, à toutes les orgies du crime. Les victoires de l'esprit sur la matière était confinées au fond des cloîtres, et là même, dans ces asiles de la piété et de la vertu, le mal parfois régnait en maître. Il était temps d'arrêter ces scandales, car l'ennemi frappait aux portes.

Malheur aux prophètes d'Israël qui gardent le silence quand le peuple et les lévites même sacrifient dans leur cœur à des dieux étrangers. Alors Dieu se retire et laisse faire la tyrannie et l'impiété.

Les plus grands criminels, les monstres de cruauté et de luxure, résidaient dans les palais. Ce n'est pourtant pas à eux que le poète de Todi s'adresse ; non qu'il les craigne, il ne craint que Dieu. Je me trompe, il ne craint pas Dieu, car il l'aime trop pour le craindre. La mort pour lui, c'est la suprême vie. Mais il veut faire l'éducation morale du peuple, et il le met en garde contre les séductions du mal. Pour cela, toutes les armes lui sont bonnes, pourvu qu'elles portent. Au besoin, il ramassera la boue et il en couvrira le vice pour le montrer dans toute sa hideur ; il est parfois grossier comme le peuple, mais jamais licencieux.

Ses satires contre les femmes prouvent que la modestie n'était pas la principale parure des dames italiennes de son temps. Jacopone blâme énergiquement la recherche des artifices, chez les femmes mariées surtout. « O femmes ! considérez les mortelles blessures que vous faites : dans vos regards vous portez la puissance du basilic. Le serpent basilic tue l'homme par les yeux : son œil empoisonné fait mourir le corps. Le vôtre est bien plus cruel : il tue l'âme. » Le pieux auteur ne ménage pas ses expressions en songeant aux dangers de la jeunesse. « Servantes du diable, dit-il, *serve del diavolo*, avec vos artifices vous lui envoyez un grand nombre d'âmes. » Ce n'était pas un galant homme, et s'il avait vécu en France au temps de Louis XV, Bernis ou Chaulieu aurait pu lui apprendre le langage de la bonne compagnie.

Jacopone, en ouvrant la porte du cloître et du sanctuaire, s'était fait illusion sur les vertus du sacerdoce au treizième siècle. Il ne voyait que les grands exemples, et semblait ignorer que le froc ne protège pas plus l'homme contre les passions que le laurier ne protège de la foudre le front du poète. Il devait pourtant connaître les enseignements du passé, et il connaissait par lui-même la triste fragilité de notre nature ; mais sa conversion était si sincère et sa foi si vive, qu'il rugit d'indignation et promena de cellule en cellule le fouet vengeur.

Il avait l'âme trop bouillante et l'imagination trop fougueuse

pour n'être pas exagéré. On dirait, à l'entendre, qu'il n'y avait, dans ce grand siècle du moyen âge, d'autres imitateurs du Christ que quelques rares adeptes des austérités claustrales. Quand il nous montre la Pauvreté cherchant asile parmi les prélats et les religieux, et chassée partout à coups de bâton par la valetaille, *comme une odieuse vieille*, il nous parle un langage qui, dans la bouche de tout autre, passerait pour une impiété. Les âmes timides, les consciences timorées, crurent que le règne de l'*Antechrist* était arrivé. Dans le *Combat de l'Antechrist*, Jacopone s'écrie positivement : « C'est le corps du clergé qui se fourvoie et qui a pris le mauvais chemin. O Seigneur Dieu, qui pourra échapper ? (1) »

Jacopone, poète théologique et satirique, est avant tout un poète populaire. C'est par le peuple qu'il veut réformer la société religieuse et civile. Il semble avoir pressenti qu'au peuple un jour appartiendra l'empire, et que l'opinion publique sera la grande voix de Dieu dans le gouvernement de ce monde. La poésie, pour le pénitent de Todi, est une mission sainte, une mission de raison, de sentiment et de foi. Celui-là du moins pouvait dire : « Le poète a charge d'âmes. »

Pour mettre la religion à la portée du peuple, Jacopone a célébré en vers les grandes fêtes chrétiennes de l'année. C'est dans ces poèmes dialogués qu'il faut chercher le germe du drame populaire en Italie. La poésie n'était pas encore associée, comme en France, à la représentation des mystères ; mais Jacopone, sans autre but que de frapper l'imagination populaire et sans se préoccuper des détails de la mise en scène, a créé de petits drames d'une inspiration tour à tour sublime, naïve ou gracieuse, et toujours au niveau des enfants du peuple.

Citons, pour finir, quelques vers charmants sur la *Pauvreté*, par lesquels le disciple de saint François se rattache à son maître. « Doux amour de la pauvreté, comme nous devons t'aimer ! Pauvreté, ma pauvrette, l'humilité est ta sœur ; une écuelle te suffit pour boire et pour manger. »

(1) Ozanam, op. cit.

Dolce amor di povertade,
Quanto ti degiamo amare!
Povertade poverella,
Umiltade è tua sorella ;
Ben ti basta la scodella,
E al bere et al mangiare.

Quelle musique et quel charme !

Voici d'autres pensées : « Pauvreté chemine sans crainte ; elle n'a pas d'ennemis : elle n'a pas peur des larrons... Pauvreté meurt en paix ; elle ne fait pas de testament ; on n'entend point parents et parentes se disputer son héritage. — Pauvreté, ma pauvrette, mais citoyenne du ciel, nulle chose de la terre ne peut réveiller tes désirs... Pauvreté, grande monarchie, tu as le monde en ton pouvoir, car tu possèdes le souverain domaine de tous les biens que tu méprises. — Pauvreté, science profonde ; en méprisant les richesses, autant la volonté s'humilie, autant elle s'élève à la liberté... Pauvreté gracieuse, toujours en abondance et en joie ! qui peut dire que ce soit chose injuste d'aimer toujours la pauvreté ? »

O réformateurs qui voulez redresser l'œuvre de Dieu en appelant les pauvres à l'assaut de la société, venez vous instruire à l'école de ce mendiant de l'Évangile. Vous reconstruisez dans vos rêves des tours de Babel, et vous n'aboutissez qu'à des catastrophes. Quand le bélier révolutionnaire a secoué les murailles des institutions humaines, de l'ordre et du pouvoir, les ambitieux seuls passent par la brèche. Le souffle de Dieu a-t-il passé sur vos chimères, il ne reste plus qu'à rebâtir ce que vous avez détruit. Abandonnez vos rêves de cerveaux malades, et laissez aux pauvres la dignité de leur misère et la sainteté de leurs croyances. Faites-en des chrétiens, et ils mépriseront les richesses.

Voilà les œuvres de Jacopone ; c'est une des gloires du christianisme et le plus grand poète du moyen âge avant Dante. Il occupe une place à part au berceau de la poésie italienne. Les chantres de l'amour profane sont bien pâles à côté de lui. Ils ont le talent, il a le génie ; mais le goût lui a manqué. C'est l'homme du peuple : sève vivace, écorce rude. Ses beautés de style sont comme des perles sur un fumier, mais les perles abondent et elles sont d'un prix

rare. Au milieu de ses trivialités et de ses grossièretés, il trouve la grandeur, la naïveté, la grâce. L'inspiration lyrique est plus haute en lui que dans la plupart des bardes de son pays ; et si, au lieu de parler le dialecte populaire de l'Ombrie, mêlé de locutions siciliennes, lombardes et toscanes, il avait parlé la langue de Florence, la langue des cours, la langue dantesque, nul doute qu'il ne fût considéré par les Italiens comme le créateur de leur poésie. Si le goût en lui avait égalé le génie, il se serait élevé au niveau de Pétrarque dans la sphère lyrique. M. Ozanam a bien mérité des lettres sacrées, quand il a tiré de l'ombre où l'avait laissée la critique idolâtre de l'idiome florentin, la naïve, énergique et originale figure du vieux poète de Todi, qui a frayé la voie à Dante en lui préparant sa langue, en l'initiant à la théologie mystique comme à la satire religieuse et sociale.

Nous voici enfin devant le grand monument qui a consacré la langue italienne et qui l'a élevée tout à coup, au-dessus de toutes les langues modernes, à la hauteur des langues classiques, par les beautés du style et la sublimité du génie. Saluons la *Divine Comédie* et le grand Allighieri : *Al gran padre Allighieri.*

DEUXIÈME SECTION.

LE TRIUMVIRAT LITTÉRAIRE DU QUATORZIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE Ier.

DANTE ALLIGHIERI.

Le secret des grandes œuvres est dans la vie de leurs auteurs et dans le caractère de l'époque où ils ont vécu.

Dante (1), dont le vrai nom était *Durante*, appartenait à la noble famille des Allighieri de Florence. Sa mère Bella, femme intelligente, avait deviné les hautes facultés de son fils et lui avait donné pour maître un des plus savants hommes de son siècle : Brunetto Latini, auteur du *Trésor*, livre encyclopédique qui résume toutes les connaissances du moyen âge, et qui fut écrit en français, à l'époque où Brunetto Latini suivait les cours de théologie de l'université de Paris, le plus grand foyer de la science en Europe, au temps de la féodalité.

C'est un phénomène très remarquable qu'un Italien ait choisi la langue française encore dans l'enfance pour discuter

(1) La biographie de Dante est très imparfaitement connue. Boccace a converti l'histoire en roman. Son Dante est purement légendaire. Nous ignorons presque toute sa jeunesse, sa vie conjugale et sa vie intime. Nous savons seulement qu'il aima celle qu'il a célébrée sous le nom de *Béatrice*, qu'il fut infidèle à sa mémoire, qu'il épousa *Gemma* di Donati, dont il eut quatre enfants : deux fils et deux filles. Nous connaissons la date de sa naissance (1265), et la date de sa mort (septembre 1321). Quant à son caractère, s'il en fallait juger par les anecdotes qu'on a racontées, il était très original, très bizarre et très irritable. Son rôle politique lui a mis au cœur des haines vigoureuses et dans l'esprit des préjugés singulièrement injustes qui devaient faire tort à ses sentiments comme à sa raison.

les grandes questions théologiques qui ne se traitaient alors qu'en latin. Cela prouve deux choses : d'abord, que le français avait commencé à devenir, parmi les idiomes modernes, l'instrument universel de la pensée ; ensuite, que l'Italien ne s'était pas encore imposé au monde avec l'autorité d'une langue toute faite. Néanmoins Brunetto Latini, qui avait répudié le latin dans ses œuvres pour adopter la langue vulgaire, n'avait écrit son *Trésor* en français que parce qu'il était alors en France et parce que le langage français *était plus délitable*. De retour en Italie, il professa en italien et composa le *Tesoretto*, mélange de prose et de vers, où il traite des vertus et des vices sous forme allégorique, et où le poète philosophe décrit une vision qui fut vraisemblablement le premier germe de la *Divine Comédie :* voilà le maître d'Allighieri dans la science théologique. Dante fut également initié au mécanisme des vers par Brunetto Latini ; puis il étudia par lui-même les théologiens et les poètes qui l'avaient précédé dans la science et dans l'art : saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure, saint François, Jacopone, Guinizzelli, Cavalcanti. Ce grand esprit voulait tout savoir, et les plus hauts problèmes de la science n'arrêtaient pas l'essor de son imagination.

Il apprit aussi la musique et la peinture, qui donnèrent à son style l'harmonie et la couleur. Les poètes négligent trop ces deux arts, dont la connaissance devrait faire le complément de l'éducation de l'écrivain, en prose comme en vers. On peut sans doute avoir le sens musical et le sens des couleurs sans connaître les procédés mécaniques de la musique et de la peinture ; mais celui qui s'est exercé dans ces deux arts, s'il a le don du style, réussira mieux que tout autre. Voyez Dante en Italie ! Voyez J.-J. Rousseau en France ! Ils ont tous deux cultivé la musique avec prédilection, et c'est pour cela que le premier a mis tant d'harmonie dans ses vers, et le second tant d'harmonie dans sa prose. Dante a connu les arts du dessin, et c'est pour cela que ses vers abondent en tableaux (1). Le grand poète reçut donc une éducation com-

(1) Signalons ici, en passant, combien l'entrée dans la littérature contemporaine d'hommes initiés aux arts plastiques, comme Th. Gautier, Flaubert, les Goncourt, a produit de merveilles descriptives dans la prose comme dans la poésie française.

plète ; mais son véritable maître en poésie, ce fut l'amour.

Dante, à peine âgé de neuf ans, avait vu au sein d'une fête de famille une merveilleuse beauté dont l'image s'était gravée dans son âme : c'était une jeune fille du même âge, dont on ignore encore la famille (1). Fleur divine de la vallée de l'Arno, éclose au soleil de Florence, elle ne devait pas longtemps embaumer sa terre natale du parfum de ses vertus. Les anges jaloux la cueillirent sur sa tige, pour la faire refleurir dans les jardins du ciel. Elle n'avait que vingt ans. Un deuil profond s'empara du jeune Allighieri. L'amour et la douleur éveillèrent la poésie au fond de son âme.

Il chanta ses amours dans des sonnets et des *canzoni*, où il marchait, comme ses prédécesseurs, sur les traces des troubadours. Et s'il l'emporta sur eux par l'élévation des idées et la musique du style, il donna souvent aussi comme eux dans la recherche d'un faux sentimentalisme, et, ce qui paraît plus surprenant quand on connaît la pureté de son affection pour la dame de ses pensées, son vers indiscret descend parfois jusqu'aux raffinements du sensualisme dans l'anatomie de la beauté. A coup sûr il n'y a rien là qui révèle le poète de la *Divine Comédie*. S'il s'était borné à célébrer ses amours, sa gloire se fut éclipsée devant celle de Pétrarque. C'est quand il perdit sa bien-aimée qu'il trouva son génie. Le bonheur n'avait éveillé en lui que des sentiments vulgaires. Le malheur divinisa sa passion. Il se tourna vers le ciel pour y suivre son étoile, et l'inspiration descendit dans son âme. Pour se consoler de la perte de *Béatrice*, il étudia avec ardeur la philosophie et la théologie, qui lui révélèrent tous leurs secrets.

Le livre de la *Consolation* de Boëce, qui représentait la philosophie sous les traits d'une femme enchanteresse, prépara la transformation qui allait faire d'un personnage réel un être allégorique, symbole de la théologie. Déjà dans la *Vita nuova*, où le poète, sous une forme romanesque, avait réuni les chants

(1) Il la nomma Béatrice, sans doute pour la confondre avec la *Béatitude*, jeu de mots comme on les aimait alors : témoin *Laura* et *Lauro* dans les sonnets de Pétrarque. Mais il en est qui prétendent aujourd'hui que ce n'était pas, comme on l'a cru jusqu'à nos jours, la fille de Folco Portinari, car, disent-ils, celle que Dante a aimée est morte jeune fille, tandis que l'autre s'est mariée avec Messer Simone di Bardi. Ce point n'est pas tranché.

lyriques, sonnets, ballades, canzoni, composés en l'honneur de Béatrice, il avait préludé à la transfiguration de la femme aimée, en annonçant qu'il dirait un jour d'elle *des choses qui n'ont jamais été dites sur aucune autre femme*. Il couva longtemps dans son génie cet idéal sublime. C'est là qu'il faut chercher l'idée génératrice de la *Divine Comédie*, dont le sujet, à notre sens, est l'*apothéose de Béatrice* dans l'amour et dans la science divine : voilà les deux premiers éléments du poème dantesque.

Il en est un troisième qui, aux yeux de beaucoup de critiques et de commentateurs, efface les deux autres : *la politique*. Dante, homme d'action autant que de pensée, s'y jeta par dévouement pour son pays : c'était le temps de la lutte entre la bourgeoisie et la noblesse, entre les municipes et la féodalité. Le pape était le défenseur des libertés civiles, et le César d'Allemagne le soutien de la noblesse. De là la perpétuité de ces dénominations de partis en *Guelfes* et *Gibelins* (1). L'ancienne querelle du sacerdoce et de l'Empire se ravivait au contact de ces passions hostiles. Florence, longtemps tranquille au milieu des orages de la Péninsule, grâce à la simplicité de ses mœurs et à la sagesse de ses lois, se vit déchirée à son tour, au treizième siècle, par les factions guelfe et gibeline. A l'époque de Dante, les Gibelins étaient vaincus.

Allighieri était guelfe par tradition de famille. Il avait lui-même fait la guerre contre les Gibelins d'Arezzo. Dans la bataille de Campaldino, en 1289, il s'était signalé en tête de la cavalerie. Il s'était, en outre, allié à une des grandes familles du parti guelfe par son mariage avec *Gemma* di Donati, femme acariâtre, qui le rendit malheureux, et dont il s'éloigna dans son exil. Les haines de deux familles rivales, les *Cerchi* et les *Donati*, jetèrent bientôt la discorde au sein du parti guelfe, qui se divisa en *noirs* (les Donati) et *blancs* (les Cerchi),

(1) Les *Guelfes* étaient les hommes du pape ; les *Gibelins* étaient les partisans de l'Empire. Cette funeste division avait pris naissance dans la querelle des investitures et s'était déclarée à l'avènement des Hohenstauffen, alors que Conrad, duc de Souabe, Seigneur de Wibeling (d'où est né par corruption *Gibelin*) et Henri le Superbe, duc de Saxe, neveu de Welf (Guelfe II), duc de Bavière, s'étaient disputé le trône à la mort de Lothaire.

selon qu'ils étaient attachés à la noblesse ou au peuple. Dante avait épousé la cause plébéienne : il s'était fait inscrire pendant sa jeunesse dans l'un des arts ou métiers qui donnaient droit aux fonctions publiques. Les républiques italiennes ouvraient carrière au talent. Le poète fut nommé, en l'an 1300, dit-on, l'un des six *prieurs*, pouvoir dirigeant de la république. Dans le but de rétablir la paix, il éloigna les principaux chefs des deux factions ennemies, s'exposant ainsi, par un sentiment de pur patriotisme, à la vindicte des partis. Les *blancs* ne tardèrent pas à rentrer dans Florence, et les *noirs*, pour reconquérir leur ascendant politique, s'adressèrent au pape Boniface VIII, qui commit l'imprudence d'appeler Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, à jouer, en Italie, le rôle de pacificateur. Le prince français, cédant à une pensée impolitique, fit son entrée à Florence, menant à sa suite les chefs de la faction des *noirs*. Ce fut le signal du massacre et de la proscription des *blancs*. La maison du poète fut pillée, et on le condamna à être brûlé vif. Dante, qui était en négociation auprès de Boniface VIII, y apprit son exil, et, attribuant au pape la cause de ses malheurs, il se jeta dans les bras des Gibelins, ennemis de la France et de la cour de Rome. Il se rendit à Sienne et à Arezzo, et, s'unissant aux anciens bannis de Florence, il tenta de rentrer par la force des armes dans sa patrie. Mais, ayant échoué dans son entreprise, il reprit la route de l'exil, promenant ses malheurs de ville en ville, à Padoue, dans la Lunigiane, chez le marquis Malespina, à Gubbio, chez le comte Boson, à Vérone, chez les seigneurs de la *Scala*, dont l'un, *Can Grande*, fut un guerrier célèbre. Trop fier et trop aigri par le malheur pour s'abaisser à flatter la vanité des princes qui mendiaient l'aumône de ses louanges, le poète ne pouvait se fixer nulle part. En quittant Vérone, il allait à Udine, d'Udine à Tolmino, de Tolmino à Ravenne, sans jamais trouver le repos. C'est dans ces différentes villes qu'il composa la *Divine Comédie*, monument d'amour et de haine, où il immortalisait Béatrice en la confondant avec la science divine, et imprimait tout à la fois au front de ses ennemis un éternel stigmate d'infamie. Il avait résolu d'abord de l'écrire en latin, langue de la science. Ce projet avait reçu même un commencement d'exécution. Mais le poète pressentant l'avenir et voulant être compris du peuple,

pour mieux immoler ses persécuteurs, ne tarda pas à préférer au latin l'idiome vulgaire (1). Il fut bien inspiré par son génie et par sa haine, car s'il eût écrit son poème dans la langue de Virgile, la *Divine Comédie* pourrait être encore aujourd'hui un objet de curiosité pour les érudits ; mais elle serait sans influence sur le génie italien, et serait à jamais effacée de la mémoire des hommes.

Pendant son exil, Dante passa les monts pour venir en France achever son éducation philosophique. On a beaucoup discuté sur la date de ce célèbre voyage ; mais il paraît de toute vraisemblance que ce fut dans les premières années du quatorzième siècle. S'il n'a pas parlé de Duns Scot, dont les doctrines retentissaient alors dans les chaires de Paris, c'est parce que Dante était disciple de saint Thomas en théologie, et que si son imagination s'était ouverte au mysticisme de saint Bonaventure et de Jacopone, les arguments *antithomistes* du Docteur subtil n'avaient pour lui aucun attrait. Ce qui n'est pas douteux, c'est que Dante a suivi les leçons du professeur Siger, qu'il rencontre au Paradis dans la région du *soleil*, et que lui désigne saint Thomas par ces mots : « Cette clarté est Siger, qui, en professant dans la rue du Fouarre, mit en syllogismes des vérités méconnues. » Ces vérités méconnues ne sont autres que les principes de saint Thomas, contestés par Duns Scot. Dante vint donc à Paris s'abreuver à cette source vive où l'Europe buvait la science à longs flots.

(1) Dante a exposé lui-même, dans un livre *De vulgari eloquentiâ*, comment il avait créé sa langue. Il n'a pas choisi le dialecte de telle ou telle ville. L'idiome florentin, qui aspirait à la suprématie littéraire, est sacrifié comme tous les autres. La langue italienne, aux yeux d'Allighieri, n'est pas le privilège d'une cité, elle appartient à la Péninsule tout entière : c'est l'or pur du langage dégagé des scories de l'ignorance et de la corruption. Cet instrument des grandes pensées, il l'appelle *illustre, antique, courtisan*, indiquant par là non les allures courtisanesques, mais la beauté, l'idéal, la majesté, l'élégance, la distinction, l'aristocratie de l'art, la royauté du génie. Dante reconnaît que ses prédécesseurs, formés à l'école des troubadours, ont parlé comme lui ce langage royal si différent du langage de la cuisine et de la taverne. Il est à regretter que l'auteur n'ait pu achever avant sa mort cet ouvrage didactique, où il expose les règles du lyrisme : les lois du sonnet et de la *canzone*. S'il eût traité l'épopée, nous aurions la clef de son divin poème et tout le secret de son art.

Faut-il croire que le père de la poésie et de la littérature modernes ne put obtenir à Paris, faute d'argent, les honneurs du doctorat, après avoir soutenu en Sorbonne des thèses *de quolibet*, d'où il était sorti vainqueur et l'égal de ses maîtres ? Il sera bien vengé par Raphaël, qui le placera, parmi les docteurs et les Pères de l'Église, dans la fresque du Vatican ; et sur l'épitaphe de son tombeau, on lira ce vers :

Theologus Dantes, nullius dogmatis expers.

Cela vaut bien un bonnet de docteur.

Avant de venir à Paris s'asseoir sur la paille des écoles (1), le pauvre grand homme avait supplié sa patrie de le recevoir dans son sein. Florence fut sourde à ses prières, fort heureusement pour l'art, car s'il était rentré, qu'eût-il fait ? Se remettre à la tête des affaires ? Il n'eût pas achevé son poème et il eût compromis sa gloire.

Un poète peut laisser un grand nom dans la politique ; mais il faut au moins pour cela que sa parole ait pesé du poids d'un monde dans la balance des destinées d'un peuple. La parole de Dante ne pouvait peser, à Florence, que du poids d'une faction sur une autre. En faisant la *Divine Comédie*, il pesait du poids de l'infini sur les destinées de l'humanité.

Dévoré d'une inextinguible haine contre la France et contre ses proscripteurs, le poète salua d'un long cri de joie l'avènement de Henri VII au trône des Césars de Germanie. Quand il apprit que le nouvel empereur se disposait à entrer en Italie, non pour la vaincre, mais pour la pacifier, il quitta aussitôt la France et rentra dans la Péninsule, le cœur rayonnant d'espoir, la voix pleine de menaces, cette fois, au lieu de supplications. Sa joie fut courte et sa déception cruelle. Deux lettres attestent son attachement à la cause impériale. La première, adressée aux puissances italiennes, est un chant d'enthousiasme en faveur de Henri VII et une violente invective contre les ennemis du César ; la seconde, écrite contre Florence, qui refuse d'ouvrir ses portes à l'empereur, ne respire que la vengeance.

(1) En ce temps-là il n'y avait pas de bancs à la Sorbonne ; on s'asseyait sur la paille. — Fit-il plus d'un séjour à Paris ? On l'ignore. On a dit qu'il était allé aussi à Oxford ; mais c'est une pure légende.

Le poète était plus à plaindre qu'à condamner, car il était victime de passions brutales, et sa patrie l'avait méconnu. Mais la patrie est toujours la patrie, et il est assurément peu chrétien de se livrer à ces intempérances de langage, qui ne sont que des froissements d'amour-propre et des blessures personnelles. Toutefois, ne jugeons pas cette époque avec les idées de notre siècle. Le levain de la barbarie, au moyen âge, éclatait sous le dogme ; et quand je dis barbarie, je n'entends pas seulement par là l'esprit des barbares du Nord, mais l'amour du despotisme impérial qui animait les Gibelins d'Italie. C'est la reconstruction de l'empire romain que rêvait l'Italie ; et les partisans du pape, comme les partisans de l'empereur, aspiraient à la domination universelle. Le moyen était différent, le but était le même. Rome donnait le vertige à la Péninsule. Les souvenirs de la grandeur passée éblouissaient l'imagination italienne. Il ne suffisait pas à l'Italie de régner sur le monde par l'empire des croyances, il lui fallait encore régner par l'empire des lois. Le successeur des Césars aux yeux des Gibelins était l'empereur d'Allemagne ; aux yeux des Guelfes, c'était le pape. Le parti le plus national était le parti des Guelfes, car le pape était ordinairement un Italien, tandis que l'empereur était un étranger. Mais pour les Gibelins, l'empereur d'Allemagne n'était pas un étranger, puisqu'il était l'héritier des Césars. C'était une erreur, un aveuglement, une illusion ; ce n'était pas dans leur esprit une idée antipatriotique. La translation du saint-siège à Avignon et la nomination des papes français n'étaient pas de nature à ramener à la cause papale l'imagination de Dante. Il ne séparait pas pourtant dans sa pensée la cause de l'empereur de celle du pape, car il était catholique jusqu'au fond de l'âme. Pour ramener l'Italie à l'*unité*, non administrative, mais politique, Dante voulait unir le pape à l'empereur ; mais il ne reconnaissait au premier que le pouvoir spirituel sur le monde, au second, le pouvoir temporel. Il a exposé ses idées sur ce point dans son traité *De Monarchia*, écrit à l'époque où il voulait soumettre l'Italie à Henri VII. Ce n'est pas seulement pour la Péninsule, c'est pour le monde qu'il a composé ce livre, et c'est pour cela qu'il l'a fait en latin. Que voulait-il prouver ? Qu'il fallait un maître à l'Italie et que ce maître devait être le César d'Allemagne, héritier de l'empire

romain ; enfin, et surtout, que le monarque ne tenait pas son autorité du pape, mais de Dieu. En ceci il avait raison. Il devait ajouter seulement que la volonté de Dieu se manifeste par la voix du peuple. *Vox populi, vox Dei*. Remarquez qu'il ne s'agit pas ici du pouvoir temporel du saint-siège dans les États romains, mais uniquement de la suzeraineté de l'Empire sur l'Italie et sur le monde. Avant d'avoir un pape, l'Europe a eu un monarque ; le monarque ne tient donc pas son pouvoir du pape : voilà la pensée d'Allighieri. C'était pour l'époque une idée hardie. L'opinion guelfe voyait dans le souverain pontife, sacrant les empereurs et les rois, non le principe, mais l'organe de l'autorité temporelle. Le pouvoir spirituel était considéré comme le canal par lequel découlaient sur la terre toutes les eaux du ciel. En sorte que l'huile sainte versée par le pape sur la tête de l'empereur était le baptême de l'autorité. Pour Dante, c'est une formule qui ajoute au prestige sans conférer l'autorité.

La théorie d'Allighieri préparait la doctrine moderne de la distinction et de l'indépendance des pouvoirs ; on a eu tort de penser que le poète voulait la séparation de l'autorité ecclésiastique et de l'autorité civile. Nullement : il aspirait à l'union de l'Empire et de la Papauté, chacun dans sa sphère. Il ne voyait dans l'Empire qu'un principe d'ordre, de stabilité, de grandeur : un *protectorat*, rien de plus. Les libertés municipales de l'Italie devaient rester entières entre les mains du peuple. Quant à la souveraineté temporelle du pape dans les États de l'Église, c'est en vain qu'on a prétendu que Dante en était l'adversaire : l'étude approfondie des textes a dissipé cette erreur (1). S'il avait épousé la cause impériale, c'est d'abord parce qu'il espérait ainsi rentrer honorablement dans sa patrie, à Florence ; ensuite, parce qu'il voyait dans ses rêves la restauration de l'empire romain et l'Italie reprenant sa place à la tête des nations. Si c'était une chimère, c'était du moins une grande idée. Le César d'Allemagne ne résidant pas en Italie, chacune des nationalités, chacun des royaumes de la Péninsule pouvait marcher dans sa voie selon les intérêts et les besoins des peuples, sans

(1) Voir *Alcuni studi su Dante Allighieri* del professore D. Giacomo Poletto (p. 151-182).

avoir de compte à rendre à l'empereur, qui ne devait intervenir que dans les occasions extrêmes, où la cause de l'ordre était menacée.

Pour connaître les sentiments de Dante à l'égard de la papauté, lisez sa lettre au conclave de Carpentras, à la mort de Clément V, un an après la mort de Henri VII. Vous verrez comme il supplie les cardinaux de choisir un pape italien, d'avoir pitié de Rome, veuve tout à la fois de son César et de son pape, et de reconduire le souverain pontife dans sa capitale.

De quelle tristesse amère son âme est dévorée dans l'écroulement de ses espérances ! Et cependant quelle fierté dans cette âme héroïque ! Depuis quinze ans qu'il était dans l'exil, il ne songeait qu'à Florence, et ses brûlantes haines contre ses persécuteurs, et ses animosités contre Boniface VIII et Clément V, et ses sympathies pour l'empereur d'Allemagne, ne lui sont inspirées que par son amour pour son pays. Or, voici que Florence consent à lui rouvrir ses portes, s'il veut acheter son pardon au poids de l'or. Dante s'y refuse avec indignation. Il y a quelque chose qu'il préfère encore à son pays : l'honneur. La lettre où il expose les motifs de son refus à un religieux de Florence, qui désirait ardemment son retour, est un précieux document pour l'histoire de la vie de Dante. Elle respire une dignité, une fierté de caractère qui révèle dans le poète une âme aussi haute que son génie.

« Est-ce là, disait-il, ce retour glorieux de Dante Allighieri dans sa patrie, après quinze ans d'absence ? Est-ce là ce qu'a mérité son innocence qui éclate à tous les yeux ? Est-ce là le prix de ses sueurs et de ses travaux ? Loin de moi, loin d'un serviteur de la philosophie cette ignoble bassesse de cœur qui me ferait, à la manière de quelques infâmes, courir au-devant de la honte ! Loin d'un homme qui prêche la justice, la pensée de payer l'injustice comme un bienfait. Non, ce n'est pas par ce chemin que je rentrerai dans ma patrie. »

Florence répondit aux refus du poète en renouvelant ses édits de proscription. Il continua donc son exil ; mais ses ennemis furent écrasés du poids de sa vengeance : tandis qu'ils étaient encore au nombre des vivants, Dante les précipita dans les enfers. L'effet fut terrible. Le peuple s'éloignait d'eux comme s'ils eussent été possédés du démon. Boccace

raconte qu'un jour, à Vérone, une femme du peuple voyant passer le sombre proscrit au teint cuivré, aux cheveux crépus, à l'œil pensif, dit à voix basse à une de ses compagnes : « Vois-tu cet homme ? c'est celui qui va en enfer et rapporte des nouvelles de ceux qui sont là-bas. — Tu as raison, dis l'autre, il a la barbe roussie et le teint bruni : c'est par le feu et la fumée de l'enfer. » Et le poète, en souriant, passait son chemin. Comme ces hommes dont le corps était sur la terre, et dont l'âme était déjà entrée dans une autre vie, Dante, qui avait vu mourir toutes ses pensées et toutes ses espérances ici-bas, ne vivait plus que dans le monde invisible où, après avoir suivi Virgile dans les cercles de l'enfer et du purgatoire, il montait avec Béatrice dans le paradis. Il errait toujours d'un lieu à un autre, cherchant un repos qui le fuyait toujours. En quittant Vérone, où sa tristesse avait fini par fatiguer ses protecteurs, il trouva enfin à Ravenne, auprès de Guido Novello da Polenta, une aimable hospitalité qui le retint jusqu'à la fin de sa vie ; ses longues colères s'éteignirent à ce doux foyer. Guido Novello, prince intelligent et digne de comprendre Allighieri, était attaché de cœur et d'âme à la cause du saint-siège et de l'Église. La Providence avait réservé au poète ce séjour au soir de sa vie. Là son génie s'abreuvait aux sources sacrées, et c'est là qu'il acheva son divin poème dans les joies anticipées du paradis. Hélas ! il expira sans revoir les prés fleuris et sans entendre le doux murmure de l'Arno. Mais il avait fini sa tâche : la *Divine Comédie* était faite, la langue italienne était créée et le poète était immortel. Florence le pleura : il était trop tard. Elle recueillit sa gloire et la porta jusqu'aux astres ; mais ses os reposent à Ravenne, sur la terre d'exil, et le froid mausolée de Santa-Croce est vide à jamais : qu'importe ! Si Florence lui a donné la vie et la mort, il appartient par son génie à la patrie italienne, il appartient au monde catholique, il appartient à l'Europe, il appartient à l'humanité.

Voilà l'homme ; voyons son œuvre.

Il n'y avait, au moyen âge, que deux grands sujets d'épopée : les *croisades* et le *monde invisible*. Le Tasse sera le chantre des croisades au seizième siècle. Dante fut celui du monde invisible. L'auteur de la *Divine Comédie* était bien placé pour résumer le second de ces grands intérêts religieux

du moyen âge : il était au sommet de l'âge féodal, entre un monde qui finit et un monde qui commence. Il occupait la limite extrême entre l'apogée et la décadence du monde catholique. Il voyait se dérouler devant son imagination toutes les gloires de la théologie, du monarchisme, de la papauté, dans la splendeur du treizième siècle. Dieu lui avait donné la mission de chanter toutes ces grandeurs et de les fondre dans l'airain de sa poésie. La foi avait trouvé son expression scientifique dans la *Somme* de saint Thomas, elle trouva son expression poétique dans la *Divine Comédie*. La réalité n'offrait plus rien qui fût digne d'être chanté. Le génie d'Allighieri, pour échapper au triste spectacle du présent, avait quitté la terre et s'était réfugié dans le monde des esprits. Là il retrouvait Béatrice, l'étoile de son cœur, et les grandes lumières du christianisme ; là enfin, il se consolait de l'injustice des hommes, à la vue des supplices réservés aux méchants. Il se faisait ainsi l'écho des événements contemporains, en même temps qu'il chantait les gloires du passé.

Ce monde invisible, où il plaçait la scène de son poème, était aussi présent aux âmes chrétiennes que le monde visible. Plus on souffrait des désordres de la terre, plus on aspirait à ce monde meilleur où la vertu devait trouver sa récompense et le crime son châtiment.

L'idée mère de la *Divine Comédie* appartient à l'humanité. Ces relations intimes de la terre avec le ciel, de la vie présente avec la vie future, on les retrouve chez tous les peuples et à tous les âges ; mais n'est-ce pas cela même qui fait la *religion ?* Le plus grand désir de l'homme a toujours été de pénétrer le secret de la mort, le mystère du tombeau. De là toutes ces descentes aux enfers depuis Orphée jusqu'au chantre du christianisme. Virgile, en guidant le poète, ne fait que renouer la chaîne des âges, car le grand représentant du paganisme était lui même héritier d'Homère, qui, dans l'Odyssée, avait introduit son héros au séjour des morts (1). Toutefois ce n'est pas dans ces illustres exemples qu'il faut chercher l'origine de la conception dantesque ; ce qui, dans

(1) Platon, dans sa *République*, raconte aussi la descente aux enfers d'un Arménien qui revient faire le récit de ce qu'il a vu. Dante connaissait-il ce passage du livre de la *République ?*

Homère et Virgile, n'est qu'un épisode, va devenir le fond même de l'épopée. Le christianisme, en détachant l'homme de la terre pour reporter ses regards vers le ciel et lui faire envisager son salut éternel comme sa principale affaire, a transformé les conditions de l'idéal. Le monde surnaturel, patrie de l'âme, est devenu aussi la patrie de l'imagination.

Le moyen âge était plein de visions superstitieuses qui mettaient les vivants en relation avec les morts. Les prêtres, pour agir efficacement sur des populations barbares, jetaient l'effroi dans leur âme en faisant flamboyer devant elles les flammes de l'enfer et en décrivant les tortures des damnés.

D'un autre côté, les vies des saints abondaient en apparitions merveilleuses, où les anges du ciel venaient, comme au temps des patriarches, visiter les anges de la terre, pour leur apporter quelque divin message ou les soutenir dans les dures épreuves de la vie. Partout nous trouvons le merveilleux légendaire qui plane sur les événements humains et les transfigure à la lumière de l'idéal sacré : la théologie s'applique à dogmatiser les croyances populaires, et la poésie, qui est à l'âme ce que la théologie est à la raison, vient au secours de la science en rendant sensible à l'imagination du peuple le monde suprasensible. De là ces légendes merveilleuses apparues en France et en Italie : le *Puits* ou le *Purgatoire* de saint Patrice ; *Guérin le Misérable*, la *Vision d'Albéric*, la *Voie d'enfer* de Raoul de Houdanc ; l'*Enfer et le Paradis* de Jacomino de Vérone, et enfin le *Tesoretto* de Brunetto Latini, qui ont inspiré à Dante le plan de la *Divine Comédie*. Allighieri n'a donc pas inventé les éléments de son poème ; il les avait sous la main. Sa création, c'est d'avoir rassemblé tous ces matériaux épars pour en faire un édifice imposant, un ensemble coordonné dans toutes ses parties ; c'est d'avoir, par la magie de son pinceau, donné à la terre le spectacle de l'invisible ; c'est enfin d'avoir trouvé l'expression suprême du monde surnaturel, tel qu'il peut être conçu par l'imagination des hommes.

CHAPITRE II.

ANALYSE DE LA *Divine Comédie*.

PREMIÈRE PARTIE.

L'ENFER.

Le poète débute par une allégorie. Au milieu du chemin de la vie, il est égaré dans une forêt obscure et sauvage. Il veut gravir une colline où il voit poindre les rayons du soleil. Trois monstres l'arrêtent : une panthère à peau tigrée, un lion, une louve affamée. C'est le symbole des passions : l'amour du plaisir, l'orgueil ou l'amour des honneurs, l'avarice ou l'amour des richesses. Dante, en redescendant la colline, rencontre le sage qui va lui montrer la route de la vertu par la contemplation du monde surnaturel : l'Enfer, le Purgatoire, et enfin le Paradis.

Ce sage, c'est Virgile : il sera le guide du poète de la *Divine Comédie* jusqu'à la sortie du purgatoire, car, pour pénétrer dans le séjour des élus, il lui faut un autre conducteur, c'est la théologie incarnée dans celle que le poète a aimée d'un si pur et si tendre amour : *Béatrice*.

L'apparition de Virgile est saluée par Dante en vers où le disciple du poète de Mantoue est égal à son maître. « O toi, lui dit-il, toi l'honneur et le flambeau des autres poètes, puissent me faire trouver faveur auprès de toi la longue étude et le grand amour qui m'ont conduit à rechercher ton œuvre. Tu es mon maître et mon auteur par excellence. C'est à toi seul que je suis redevable de ce beau style qui m'a fait taut d'honneur. »

O degli altri poeti onore e lume,
Vagliami il lungo studio e il grande amore,
Che m'han fatto cercar lo tuo Volume.
Tu se' lo mio maestro, e il mio autore :
Tu se' solo colui, da cui io tolsi
Lo bello stile, che m'ha fatto onore.
Canto I. V. 82-87.

C'est avec cette simplicité, et sans fausse modestie, on le voit, que Dante reconnaît lui-même l'excellence de son style.

Virgile le mène aux enfers. Sur la porte qui y conduit sont inscrites sous forme de prosopopée ces menaçantes et terribles paroles :

PER ME SI VA NELLA CITTA DOLENTE,
PER ME SI VA NELL' ETERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.
GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE :
FECEMI LA DIVINA POTESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E IL PRIMO AMORE.
DINANZI A ME NON FÛR COSE CREATE,
SE NON ETERNE, ED IO ETERNO DURO :
LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI, CH' ENTRATE.
Canto III. V. 1-9.

« Par moi l'on va dans la cité des larmes ; par moi l'on va aux éternelles douleurs ; par moi l'on va parmi la race criminelle. La justice inspira mon sublime créateur : je suis l'ouvrage de la divine puissance, de la haute sagesse et du premier amour ; rien avant moi ne fut créé que les choses éternelles, et moi je dure éternellement.

« Laissez toute espérance, vous qui entrez. »

Ginguené blâme le poète d'avoir introduit ici le *premier amour*. Il n'a pas réfléchi que dans cette définition de la Trinité, la troisième personne ne pouvait être omise et que d'ailleurs, si l'enfer n'est pas l'œuvre directe de l'amour, c'est l'amour blessé qui le créa.

Et même dans l'enfer c'est l'amour qui punit (1).

L'enfer, tel que l'a vu le poète italien, est un vaste enton-

(1) Lamartine. *La Chute d'un ange*. (Fragments du livre primitif.)

noir qui va se rétrécissant toujours à mesure qu'augmentent les supplices et dont la *pointe* ou le fond est au centre de la terre où réside Satan. Il est divisé en neuf cercles. Dante place à l'entrée les indifférents dont la vie s'est passée sans honte et sans gloire, incapables d'aucune grandeur ni dans le crime ni dans la vertu. Le poète en parle avec un dédain superbe : « Le monde ne conserve d'eux aucun souvenir ; la miséricorde et la justice les dédaignent ; n'en parlons plus ; mais regarde et passe (1). »

Au delà de l'Achéron où il voit Caron passer dans sa barque les âmes à l'autre rive, Dante descend aux Limbes, premier cercle de l'enfer. Là sont les âmes de ceux qui sont morts sans baptême. On comprend ici la présence des personnages de l'antiquité. Le poète et son guide rencontrent Homère, Horace, Ovide et Lucain. Sur le passage de Virgile les ombres qui sont ses compagnes dans les Limbes s'écrient : « Honorez le sublime poète (2). » Dante se mêle à ses pairs avec la conscience qu'il a de prendre place parmi eux en l'immortalité de la terre. « Ils m'admirent dans leur compagnie, dit-il, et je me trouvai le sixième au milieu de si grands esprits. » Certes il avait le droit de parler ainsi sans qu'on pût l'accuser de se surfaire, et c'est par modestie qu'il se met au dernier rang.

Virgile dit à Dante que le nom de ces poètes honorés dans le monde acquiert *au ciel* la faveur qui les élève (3). »

Cette faveur ne les élève pas si haut, puisqu'ils sont, non dans le ciel, mais au premier cercle de l'enfer, uniquement pour n'avoir pas connu le vrai Dieu.

S'ils ne sont pas soumis aux souffrances corporelles, ils n'en sont pas moins livrés *au désir sans espérance* (4), c'est-à-dire à la privation du Souverain Bien, ce qui est le véritable enfer. Quoi qu'en dise Dante avec d'autres théologiens, on peut interpréter mieux les décrets d'ailleurs insondables de la divine justice. Nous en reparlerons.

(1) Fama di loro il mondo esser non lassa,
Misericordia e Giustizia gli sdegna :
Non ragioniam di lor, ma guarda e passa.
Canto III. V. 49-51.

(2) Onorate l'altissimo Poeta.

(3) Grazia acquista nel Ciel che si gli avanza.

(4) Che senza speme vivemo in disio.

Au deuxième cercle, où sont les luxurieux, Dante a placé le pathétique épisode de Francisca da Rimini.

Au troisième cercle sont les gourmands ; au quatrième, les prodigues et les avares. Ici se trouve un portrait de la *Fortune* que Ginguené considère comme le plus beau qu'on ait tracé. C'est la déesse de la Fortune transformée en intelligence qui préside aux vicissitudes des peuples et des empires.

Au sixième cercle où sont les hérésiarques renfermés dans des tombes de flammes, apparaît l'ombre du gibelin Farinata qui combattit la famille de Dante, quand elle était du parti guelfe, comme il le fut lui-même avant d'embrasser la cause gibeline.

L'art que déploie ici le poète est d'un effet prodigieux. Farinata, type d'orgueil, se dresse dans sa tombe avec un air de suprême dédain pour les tourments de l'enfer où il a été précipité, pour n'avoir pas cru à l'âme immortelle, et dont la politique fut l'unique passion. Ses partisans, lui dit Dante, n'ont point connu l'art de rentrer dans leurs foyers (pour en chasser leurs persécuteurs). A ce moment, Cavalcanti lève la tête au-dessus de sa tombe et demande au poète où est son fils Guido, l'ami de Dante. Les paroles que celui-ci prononce ayant fait croire au père que son fils n'est plus en vie, il l'interroge de nouveau. Comme le poète hésitait à répondre, l'esprit tombe à la renverse et disparaît. Farinata, sans s'émouvoir, répond à Dante qu'en effet les siens n'ont pas connu l'art de rentrer de l'exil, et que c'est là ce qui fait son supplice bien plus que les flammes qui le brûlent. « Mais toi-même, dit-il, tu sauras combien cet art est difficile. » C'est la première prédiction faite au poète de l'exil auquel il sera condamné.

Les septième et huitième cercles divisés l'un en trois enceintes, l'autre en dix vallées, sont destinés au châtiment de la violence et de la fraude sous leurs différentes formes. Dans la première enceinte sont les tyrans qui paient par le sang celui qu'ils ont versé ; dans la seconde, les suicidés déchirés par les harpies ; dans la troisième, trois sortes de violence : celles contre Dieu, contre la nature et contre la société. Dante rencontre dans la troisième enceinte, Brunetto Latini qui lui prédit aussi son exil.

Le poète témoigne en termes émus sa reconnaissance et sa tendresse à Brunetto, son maître. Mais pourquoi le placer parmi ceux qui ont fait violence à la nature ? C'est un coin

effrayant de la dépravation morale de cette époque que Dante laisse entrevoir ici.

Aux dix vallées du huitième cercle sont punis les flatteurs, les pourvoyeurs de débauche, les simoniaques, les devins qui, le visage tourné vers les épaules, pour avoir voulu trop voir en avant, ne voient plus qu'en arrière et marchent à reculons. Viennent ensuite ceux qui ont trafiqué de la justice et de la faveur des souverains ; puis les hypocrites (1), les voleurs, les concussionnaires, les propagateurs de scandales, de schismes et d'hérésies, les charlatans et les faussaires. Au vingt-sixième chant, Ulysse, marchant avec Diomède dans une même flamme pour expier l'embûche frauduleuse du cheval de bois qui a causé la ruine d'Ilion, raconte ses voyages et sa mort.

Enfin le neuvième cercle, partagé en quatre enceintes, est réservé aux traîtres : les enceintes de Caïn, d'Antenor, de Ptolémée, de Judas, ceux qui ont trahi leurs frères, leur patrie, leurs bienfaiteurs et leur Dieu. C'est dans la deuxième enceinte que se trouve le célèbre épisode d'Ugolin.

Cette conception appartient tout entière à Dante, ainsi que les châtiments des damnés. La variété des supplices est étonnante. Le poète ajoute à celui du feu, la pluie, la grêle, les ouragans, les lacs de glace, les déserts de sable, les marais, la boue fétide aux exhalaisons pestilentielles, la dent des harpies, les transformations en serpents, les arrachements d'entrailles, la poix bouillante, les morsures des démons et les vengeances atroces des damnés les uns contre les autres. Le poète s'efforce de montrer les coupables punis par où ils

(1) Voici dans la septième vallée, au vingt-quatrième chant, une pensée que nous préférons à toutes les inventions du poète dans son Enfer :

« Maintenant, dit mon Maître, secoue toute paresse : ce n'est point en restant couché sur la plume ni sous des courtines que s'acquiert la renommée, sans laquelle celui qui consume sa vie laisse de soi sur la terre une trace semblable à celle de la fumée dans l'air et de l'écume sur l'onde.

Omai convien che tu così ti spoltre,
Disse il Maestro, chè, seggendo in piuma,
In fama non si vien, nè sotto coltre :
Senza la qual chi sua vita consuma,
Cotal vestigio in terra di sè lascia,
Qual fumo in aere, od in acqua la schiuma.

Canto XXIV. V. 46-51.

ont péché : les gourmands par le supplice du palais et des narines ; les colériques par l'eau bouillante ; les flatteurs par l'encens ammoniacal qu'ils respirent ; les tyrans par la rivière de sang où ils sont plongés ; les hypocrites par les chapes dorées au dehors et plombées en dedans ; les schismatiques par leurs membres déchirés. Le supplice des suicidés est une des inventions les plus originales du poète : « Quand une âme féroce sort du corps dont elle se sépare volontairement, Minos la précipite au septième cercle ; elle tombe alors dans la forêt ; là où le sort la jette, elle germe comme une semence ; elle s'élève d'abord en plante, ensuite en arbre. Les harpies, se nourrissant de ses feuilles, excitent en elle une douleur aiguë, et provoquent des cris lamentables qui s'échappent par ses blessures. Comme les autres âmes, nous serons appelées pour recueillir nos dépouilles, mais sans obtenir de nous en revêtir une autre fois. *Il n'est pas juste que l'homme reprenne ce qu'il s'est ravi à lui-même.* Nous en traînerons ici les lambeaux ; et nos corps, exilés dans la forêt ténébreuse, retourneront se suspendre aux rameaux de l'arbre, demeure éternelle de notre âme tourmentée (1). » Ainsi parle l'ombre de Pierre Des Vignes, chancelier de Frédéric II. Parmi les supplices, il en est d'horribles et de dégoûtants que l'auteur détaille avec une crudité qui défie toute traduction littérale en langue française, même sous une plume *naturaliste*. En voici quelques exemples que nous donnons avec les euphémismes et les périphrases d'Artaud. Un chef de démons à la fin du vingt et unième chant « ouvrait la marche par les sons redoublés d'une trompette insolente et fétide (2). » Puis au vingt-huitième chant, le premier esprit que le poète rencontre « était fendu depuis le menton jusqu'au fond des entrailles. Les intestins retombaient sur ses jambes, on voyait les battements de son cœur, et ce ventricule où la nature prépare les sécrétions fétides (3). » Dante a rassemblé toutes les horreurs dans ces

(1) Canto XIII. V. 49-108.

(2) Ed egli avea del cul fatto trombetta. Canto XXI. V. 139.

(3) Rotto dal mento insin dove si trulla.
Tra le gambe pendevan le minugia ;
La corata pareva, *e il tristo sacco*
Che merda fa di quel che si trangugia.
Canto XXVIII. V. 24-27.

dix vallées du huitième cercle qu'il appelle *Malebolge*, fosses maudites.

Au vingt-cinquième chant nous rencontrons l'épisode du serpent métamorphosé en homme et de l'homme transformé en serpent.

« Le serpent fendit sa queue en fourche, et le blessé resserra ensemble ses pieds. Les jambes et les cuisses s'attachèrent de telle sorte que bientôt on ne vit plus aucune trace de jointure. La queue fendue prenait la forme qui se perdait là (la forme des pieds). La peau de l'un s'amollissait, celle de l'autre se durcissait (en se couvrant d'écailles). Je vis les bras rentrer sous les aisselles et les deux pieds de la bête, qui étaient courts, s'allonger autant que les bras du coupable se raccourcissaient... Tandis que la fumée les revêt d'une couleur nouvelle, recouvrant l'un de poil enlevé à l'autre, le premier se leva, le second tomba, sans détourner les yeux impies au-dessous desquels changeait le visage. Celui qui était debout retira le museau vers les tempes, et par l'excédent de matière formé en cet endroit, les joues s'élargirent et l'on en vit sortir des oreilles. Du surplus de ce qui ne se porta pas en arrière, un nez se fit à la face, et les lèvres se grossirent autant qu'il fallait. Celui qui rampait poussa le museau en avant et retira les oreilles en sa tête, comme la limace fait de ses cornes. Et la langue de ce dernier, prompte à la parole, se fendit ; dans l'autre la fourche se referma, et la fumée s'évanouit. L'âme, devenue bête, s'enfuit en sifflant par la vallée, et l'autre derrière lui, en parlant, cracha (1). »

Ceci est littéral.

Dante ne se lasse pas de creuser dans l'horrible à mesure qu'il descend aux fosses maudites. C'est ainsi que le célèbre troubadour Bertrand de Born, pour avoir conseillé à Jean, fils de Henri II d'Angleterre, de se révolter contre son père, a la tête détachée du tronc et la porte comme une lanterne qu'il soulève pour mieux articuler ses paroles.

Un autre supplice tout moral est celui de la vanité et de la honte, chez les damnés qui désirent qu'on parle d'eux avec éloge dans le monde et qui craignent qu'on ne sache à quel supplice ils sont condamnés, comme Gui de Montefeltro, au

(1) Canto XXV. V. 103-138.

vingt-septième chant : « Si je croyais adresser ma réponse à un homme qui dût retourner sur la terre, dit-il, cette flamme cesserait de s'agiter ; mais puisque jamais, si ce que l'on dit est véritable, aucun être n'a pu sortir vivant de cet empire, je te réponds sans craindre l'infamie : je fus d'abord un homme de guerre, ensuite je portai le froc, croyant que la ceinture purifierait mes fautes ; et certes j'aurais eu raison de le croire, si le grand pontife que je maudis (1) ne m'eût replongé dans mes premiers égarements (2). »

Mais quelles fantaisies dans d'autres supplices comme celui des avares et des prodigues avec leurs énormes fardeaux, retournant sans cesse sur leurs pas, après s'être choqués poitrine contre poitrine. Symbole de deux passions se heurtant l'une contre l'autre ; oui, mais pourquoi ces fardeaux sous lesquels ces ombres gémissent, quand les paresseux, enfoncés dans la boue, ont la satisfaction de rester à rien faire ? Par ses invraisemblances, le poète fait tort à ses conceptions, et montre trop que les supplices étalés sous nos yeux pour nous inspirer un juste effroi, c'est lui qui en est l'inventeur.

Dante ne parvient pas, malgré tout son art, à produire sur nous l'illusion de la réalité dans les supplices qu'il invente ; mais ses visions, en général, sont si conformes aux croyances de son époque, qu'on a dû ajouter foi à ses inventions comme à la vérité même. Songeons bien que ce n'est pas pour nous, mais pour l'Italie du quatorzième siècle qu'il écrit.

Ce qui fait l'intérêt de l'*Enfer* de Dante, c'est qu'il y descend lui-même et que les personnages qu'il y rencontre sont ses contemporains, ses amis et ses ennemis. Il déplore la fatale destinée de ses amis, comme de toutes les victimes de la tyrannie ; mais on sent le cri de la vengeance assouvie dans les paroles violentes qu'il adresse à ses ennemis, à ceux-là surtout qui ont provoqué son exil. On voudrait seulement qu'il s'attachât moins à nous représenter les tortures du corps, puisque, en réalité, les damnés qui lui parlent ne se plaignent que de leurs douleurs morales. Ce n'est pas le chrétien qui a peint l'enfer, c'est le gibelin tout à ses haines

(1) Boniface VIII.
(2) Canto XXVII. V. 61-71.

politiques et plongeant dans les supplices éternels des prêtres, des cardinaux et jusqu'aux papes eux-mêmes dont il était l'adversaire. Il faut citer ici ces paroles du dix-neuvième chant où il fait parler le pape Nicolas III : « Es-tu déjà là debout, Boniface ?... As-tu été si tôt rassasié de ces richesses pour lesquelles tu n'as pas craint de t'emparer par artifice de l'auguste épouse que tu as ensuite répudiée (1) ? » Quand Nicolas III apprend que ce n'est pas Boniface qui est devant lui, il se fait ainsi connaître : « Je fus le fils de l'Ourse (de la famille Orsini) et, pour élever les Oursins cupides, j'engloutis les richesses de la terre dans mes coffres, mon âme dans les enfers... Ces pieds renversés auront été brûlés plus de temps que ceux de celui qui me doit remplacer ; car après lui viendra du couchant un pasteur sans loi (2) et plus coupable qui nous recouvrira tous deux... (3). »

Trois papes ont accepté la dédicace de la *Divine Comédie.* Et aujourd'hui, dit Artaud, pas un vers de Dante n'est supprimé dans les éditions que l'on publie et que l'on vend à Rome. La Congrégation de l'Index, accusée parfois d'un excès de sévérité, s'est montrée ici bien indulgente.

Quoi qu'il en soit, si nous admirons le poète dans la variété des supplices qu'il invente, il nous enlève tout sentiment de crainte par ces jeux d'imagination dont nous ne sommes point dupes. Ses démons cependant devaient effrayer le moyen âge avec leur appareil de griffes, de cornes, de crochets et de fouets dont ils poursuivent les damnés. Satan, leur chef, à qui appartient l'infernal empire, est au centre de la terre, enfoncé depuis sa chute dans un étang de glace jusqu'aux épaules, armé de six ailes immenses de chauve-souris, en compagnie des plus grands criminels, de ceux-là surtout qui ont trahi leur patrie ou leur Dieu. Dans ses trois bouches il déchire la tête de Judas, de Brutus et de Cassius. Le catholique est ainsi en bon accord avec le gibelin, partisan du césarisme.

« Dussé-je être seul et contre tous, dit Victor de Laprade,

(1) Canto XIX. V. 52-57.

(2) Clément V.

(3) Canto XIX. V. 70-72, 79-84. Nous suivons la traduction d'Artaud modifiée par notre propre travail.

je déclare que dans aucune poésie, même dans les épopées panthéistes de l'Orient où fourmillent les monstres à mille têtes et les divinités insensées, je ne connais rien de grotesque, d'impie et de révoltant comme ce diable à trois bouches qui remâche pendant toute l'éternité les nobles âmes de Brutus et de Cassius avec celle de Judas. »

Au point de vue religieux, l'auteur de *Psyché* oppose avec raison à la conception de Dante celle de Lamartine dans l'épopée des *Visions*. D'un côté, en effet, c'est la damnation qui domine dans une œuvre de colère ; de l'autre, c'est le salut dans une œuvre d'adoration et d'amour, où les épreuves auxquelles est soumise l'âme humaine n'ont pour but que la conquête du souverain bien.

Quoi qu'il en soit, l'*Enfer* étant la partie la plus connue et la plus accessible au plus grand nombre de lecteurs, nous croyons devoir en reproduire ici les deux plus belles scènes : les épisodes de *Françoise de Rimini* et d'*Ugolin*. Nous allons vous les donner ici avec un commentaire qui en fera saisir les tragiques beautés.

Voici l'épisode de Françoise de Rimini :

« O Poète, dis-je à mon guide, je parlerai volontiers à ces deux ombres qui sont ensemble et paraissent si légères au vent qui les emporte. Tu verras, répondit-il, quand elles seront près de nous ; prie-les alors au nom de l'amour qui les conduit, et elles viendront. Aussitôt que le vent les eut rapprochées de nous, j'élevai la voix : « O âmes en peine, venez nous parler, si rien ne s'y oppose ». Comme des colombes que le désir appelle, les ailes ouvertes et immobiles, volent à travers les airs au doux nid où leur volonté les porte, elles sortirent de la troupe où est Didon, et vinrent à nous à travers l'air malfaisant, tant eut de force l'accent affectueux de ma voix.

« O douce et bienfaisante créature » dit l'une d'elles, « qui viens nous visiter dans ces ténèbres, nous qui avons teint la terre de notre sang ; si le roi de l'univers nous était favorable, nous le prierions de t'accorder la paix, à toi qui as pitié de notre éternelle misère : nous écouterons tes paroles et te dirons ce que tu désires entendre, tandis que le vent se tait, comme à présent.

« La terre où je suis née est près de la mer, là où le Pô

descend pour se reposer avec les eaux qu'il a reçues dans son sein. L'amour qui s'allume si rapidement dans un cœur tendre, s'empara de celui-ci pour la beauté qui me fut ravie par un coup que je ressens encore. L'amour, qui ne permet à aucun être aimé de ne pas aimer à son tour, m'inspira un si grand désir de lui plaire que, comme tu vois, ce désir ne m'a pas encore abandonnée. L'amour nous conduisit à la même mort. Le séjour de Caïn (où sont punis les fratricides) attend celui qui nous arracha la vie.

« Telles furent les paroles qui arrivèrent jusqu'à nous. A la voix de ces âmes blessées, je courbai la tête et je la tins si longtemps baissée qu'à la fin le poète me dit : « A quoi penses-tu ? » Quand j'eus repris la parole : « Hélas ! » lui répondis-je, « combien de douces pensées, combien de désirs les ont menés au douloureux passage ! » Ensuite je me tournai de leur côté, je parlai, et je dis : « Francesca ! ton supplice m'arrache des larmes de tristesse et de pitié. Mais dis-moi : au temps de vos doux soupirs, quand, et comment l'amour vous permit-il de connaître le mystère de vos secrets désirs ? »

« Et elle me répondit : « Il n'est point de plus grande douleur que de se rappeler des temps heureux, quand on est dans l'infortune. Ton maître le sait (1) ; mais si tu as un si vif désir de connaître la première origine de notre amour, je parlerai comme celui qui parle en pleurant. Nous lisions un jour par plaisir comment l'amour étreignit le cœur de Lancelot (2). Nous étions seuls et sans nulle défiance. Plus d'une fois cette lecture fit se chercher nos yeux et pâlir notre visage ; mais un seul moment nous perdit. Quand nous lûmes que le sourire entr'ouvert sur les lèvres de l'amante avait été dérobé ainsi par un tel amant, celui-ci, dont rien ne pourra plus me séparer, colla tout tremblant sa bouche sur mes lèvres. Le livre et celui qui l'écrivit furent nos seuls

(1) Ce mot placé dans la bouche de Francesca nous paraît assez étrange. Ce maître ici n'est pas Virgile, car cette sentence ne lui appartient pas. Elle est de Boëce que Francesca ne devait guère connaître. A moins qu'elle ne veuille dire que Virgile, heureux dans le monde, sentait maintenant la privation du ciel.

(2) Il s'agit ici de l'un des romans du cycle de la Table-ronde.

complices. Ce jour-là, nous n'en lûmes pas davantage (1).

« Tandis que l'une de ces âmes parlait ainsi, l'autre pleurait si amèrement que la pitié me saisit comme si j'allais mourir, et je tombai comme un corps mort tombe (2). »

(1) Françoise, une des plus belles femmes de son temps, était fille de Guido da Polenta, seigneur de Ravenne. Son père l'avait forcée à épouser Lanciotto, fils aîné de Malatesta, seigneur de Rimini. Cet homme était aussi laid qu'avare. Le second fils de Malatesta, Paul, était en tout l'opposé de son frère. Françoise s'éprit de lui ; mais, tandis qu'ils lisaient ensemble l'histoire de Lancelot, ils furent surpris par Lanciotto qui les perça tous deux d'un même coup d'épée.

(2) ... Poeta, volentieri
Parlerei a que' duo, che insieme vanno,
E paion si al vento esser leggieri.
Ed egli a me : Vedrai quando saranno
Più presso a noi ; e tu allor li prega
Per quell' amor, che i mena ; e quei verranno.
Si tosto, come il vento a noi li piega,
Mossi la voce : O anime affannate,
Venite a noi parlar, s'altri nol niega.
Quali colombe, dal disio chiamate,
Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido
Volan per l'aer dal voler portate ;
Cotali uscir della schiera ov'è Dido,
A noi venendo per l'aer maligno ;
Si forte fu l'affettuoso grido !
O animal grazioso e benigno,
Che visitando vai per l'aer perso
Noi che tignemmo il mondo di sanguigno ;
Se fosse amico il Re dell' universo,
Noi pregheremmo lui per la tua pace,
Poi ch'hai pietà del nostro mal perverso.
Di quel ch'udire, e che parlar vi piace,
Noi udiremo e parleremo a vui,
Mentre che il vento, come fa, si tace.
Siede la terra, dove nata fui,
Sulla marina, dove il Po discende
Per aver pace co'seguaci sui.
Amor, ch' al cor gentil ratto s'apprende,
Prese costui della bella persona
Che mi fu tolta, e il modo ancor m'offende.
Amor, ch' a nullo amato amar perdona,
Mi prese del costui piacer si forte,
Che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte :
Caina attende chi vita ci spense.

ıs beau commentaire qu'on ait fait de cet épisode de Lamartine dans le XX[e] Entretien de son *Cours de Littérature*, ce recueil trop peu connu qui contient nerveilles de poésie et d'éloquence dans une prose ıon supérieure aux plus beaux vers du poète. Voici tions d'un écrivain à qui certains juges ont refusé le ique. Comme on va le voir, il possédait du moins le nent des beautés que nul n'a mieux senties.
ıo, dans sa strophe de feu, n'a rien de plus incen-

Queste parole da lor ci fûr porte.
  Da ch'io intesi quell' anime offense,
Chinai il viso, e tanto il tenni basso,
Finchè il Poeta mi disse : Che pense ?
  Quando risposi, cominciai : O lasso,
Quanti dolci pensier, quanto disio
Menò costoro al doloroso passo !
  Poi mi rivolsi a loro, e parla' io,
E cominciai : Francesca, i tuoi martiri
A lagrimar mi fanno tristo e pio.
  Ma dimmi : al tempo de' dolci sospiri,
A che e come concedette amore,
Che conosceste i dubbiosi desiri ?
  Ed ella a me : Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria ; e ciò sa il tuo Dottore.
  Ma se a conoscer la prima radice
Del nostro amor tu hai cotanto affetto,
Farò come colui che piange e dice.
  Noi leggevamo un giorno per diletto
Di Lancillotto, come amor lo strinse :
Soli eravamo e senz' alcun sospetto.
  Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso :
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.
  Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
  La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse :
Quel giorno più non vi leggemmo avante.
  Mentre che l'uno spirto questo disse,
L'altro piangeva sì, che di pietade
Io venni men così com' io morisse ;
  E caddi come corpo morto cade.

Canto V. V. 73-142.

diaire que ces deux amants seuls avec ce livre complice qui interprète leur silence, que ce baiser involontaire qui les égare, et enfin que ce supplice changé en félicité amère par le souvenir de leur séparation sur la terre et par le sentiment de leur indivisibilité dans le châtiment. Si Dante avait beaucoup de pages comme celle de Francesca, il surpasserait son maître *Virgile* et son compatriote *Pétrarque*... Peu de pages de poésie égalent en sublime et mélancolique beauté ces quelques vers. Le tableau est étroit, la peinture est sobre de couleurs, et l'impression est éternelle. Je me demande : Pourquoi cela est-il si beau ? C'est que l'émotion, par tout ce qui constitue le beau dans l'expression, y est complète et pour ainsi dire infinie : la jeunesse, la beauté, la naïve innocence de deux amants qui ne se défient ni d'eux-mêmes ni des autres ; leurs deux fronts penchés sur le même livre, qui, semblable à un miroir à peine terni par leur haleine confondue, leur retrace et leur révèle tout à coup leur propre image, et les précipite, par la fatale répercussion du livre contre leur cœur et du cœur contre le cœur, dans le même délire et dans la même faute. Ravissante églogue qui commence comme *Daphnis et Chloé*.

« Le tyran qui les épie à leur insu, et qui, les perçant à la fois du même glaive, confond dans un même ruisseau leur sang sur la terre et dans un même soupir leur première et leur dernière respiration d'amour ; le ciel qui les châtie avec une sévérité morale, mais avec un reste de divine compassion, dans un autre monde, et qui leur laisse au moins, à travers leur expiation rigoureuse, l'éternelle consolation de ne faire qu'un dans la douleur, comme ils n'ont fait qu'un dans la faute ; la pitié du poète ému qui les interroge et qui les envie (on le reconnaît à son accent) tout en les plaignant ; le principal coupable, l'amant, qui se tait, qui sanglote de honte et de douleur d'avoir causé la mort et la damnation de celle qu'il a perdue par trop d'amour ; la femme qui répond et qui raconte seule pour tous les deux, en prenant tout sur elle, par cette supériorité d'amour et de dévouement qui est l'héroïsme de la femme dans la passion ; le récit lui-même, qui est simple, court, naïf comme la confession de deux enfants ; le cri de vengeance qui éclate à la fin de ce cœur d'amante contre ce Caïn qui a frappé dans ses bras celui

qu'elle aime ; cette tendre délicatesse de sentiment avec laquelle Francesca s'abstient de prononcer directement le nom de son amant, de peur de le faire rougir devant ces deux étrangers, ou de peur que ce nom trop cher ne fasse éclater en sanglots son propre cœur à elle, si elle le prononce, disant toujours *lui*, *celui-ci*, *celui* dont mon âme ne sera jamais « désunie » ; enfin la nature du supplice lui-même qui emporte dans un tourbillon glacé de vent les deux coupables, mais qui les emporte encore enlacés dans les bras l'un de l'autre, se faisant l'amère et éternelle confidence de leur repentir, buvant leurs larmes, mais y retrouvant au fond quelque arrière-goutte de leur joie ici-bas, flottant dans le froid et dans les ténèbres, mais se complaisant encore à parler de leur passé, et laissant le lecteur indécis si un tel enfer ne vaut pas le ciel...

« Quoi de plus dans un récit d'amour? La poésie ou l'émotion par le beau, n'est-elle pas produite ici par le poète en quelques vers plus complètement que par tout un poème ? Aussi c'est pour ces soixante vers surtout que le poème a survécu. Le poète de la théologie est mort (1), celui de l'amour est immortel. »

Voici maintenant l'épisode d'Ugolin (2) :

« Je vis dans une fosse deux ombres glacées. La tête de l'un servait de coiffure à la tête de l'autre. Comme un affamé mange du pain, celui de dessus dans l'autre enfonçait les dents, là où le cerveau s'unit à la nuque. « O toi, lui dis-je, qui montre par un acharnement si bestial ta haine contre celui que tu manges, dis-moi pourquoi. Et, si tu as raison de te plaindre de lui, quand je saurai qui vous êtes et quelle est sa faute, je parlerai de vous dans le monde d'en haut, si la langue avec laquelle je parle ne se dessèche point. » Le pécheur releva sa bouche de la féroce pâture et l'essuya aux cheveux de la tête que par derrière il avait broyée. Puis il

(1) Mort pour le monde, non pour la science ni pour l'union merveilleuse de la science et de la poésie.

(2) Ugolin et Roger (Ruggieri) archevêque de Pise, s'étaient partagé le gouvernement de cette ville. Roger, pour perdre son rival, l'accusa de trahison envers sa patrie et le fit enfermer, en 1288, avec ses enfants dans une tour dont on jeta les clefs dans l'Arno. On laissa mourir de faim le pere et ses fils.

commença : « Tu veux que je renouvelle la douleur désespérée qui, rien que d'y penser, m'oppresse le cœur, avant que je parle. Mais si mes paroles doivent être une semence d'infamie pour le traître que je ronge, tu me verras parler et pleurer à la fois. J'ignore qui tu es, et comment tu as pu descendre ici ; mais à ton accent, tu me parais véritablement florentin. Apprends que je fus le comte Ugolin. Celui-ci est l'archevêque Roger ; maintenant je te dirai pourquoi je lui suis un tel voisin. Comment, par l'effet de ses perfidies et de ma confiance en lui, je fus d'abord captif, puis mort : inutile de le dire. Mais ce que tu ne peux avoir appris, c'est combien cette mort fut atroce. Tu vas l'entendre, et tu jugeras s'il m'a fait souffrir. Une étroite lucarne dans la *Tour de la faim*, qui a reçu son nom de moi, et qui devait se refermer encore sur tant d'autres, m'avait déjà plusieurs fois fait apercevoir la clarté du jour, lorsqu'un songe affreux déchira pour moi le voile de l'avenir.

« Lorsque je fus réveillé le lendemain, avant le jour, j'entendis mes fils enfermés avec moi pleurer en dormant et me demander du pain. Tu es bien cruel si déjà tu ne t'attristes pas en pensant à ce que ceci faisait pressentir à mon cœur ; et si tu ne pleures pas de cela, de quoi pleureras-tu jamais ?

« Déjà ils étaient éveillés et l'heure approchait où l'on avait coutume de nous apporter la nourriture ; mais, à cause des songes qu'il avait faits, chacun attendait, anxieux. J'entendis en bas sceller la porte de l'horrible tour ; je regardai mes enfants sans parler. Je ne pleurais pas, tant je me sentais en dedans pétrifié. Ils pleuraient, eux ; et mon petit Anselme me dit : Comme tu regardes, père, qu'as-tu ? Je contins mes larmes et ne répondis pas pendant tout ce jour ni la nuit suivante jusqu'à ce que le soleil se fût de nouveau levé sur le monde. Quand un faible rayon eut pénétré dans ce douloureux cachot, et que sur quatre visages je vis l'aspect du mien, je me mordis les deux mains dans l'excès de ma douleur. Et mes fils, pensant que c'était par envie de manger, se levèrent soudain et me dirent : « Père, nous aurions bien moins à souffrir, si de nous tu mangeais ; tu nous as revêtus de ces misérables chairs ; tu peux nous en dépouiller. » Alors je me calmai pour ne pas les affliger davantage. Ce jour et les suivants, nous restâmes tous muets. Ah ! terre cruelle,

pourquoi ne t'ouvris-tu pas? Quand nous eûmes atteint le quatrième jour, Gaddo vint s'étendre à mes pieds, en me disant : « Père, est-ce que tu ne viens pas à mon secours? » Là il mourut. Comme tu me vois, je vis les trois autres tomber un à un, entre le cinquième et le sixième jour. Je me traînai en aveugle sur chacun d'eux et je les appelai encore trois jours après leur mort. Ensuite la faim fut plus puissante que la douleur (1). »

(1) . . . .

... Io vidi, due ghiacciati in una buca
Sì, che l'un capo all'altro era cappello :
E come il pan per fame si manduca,
Così il sovran li denti all'altro pose
Là' ve il cervel s'aggiunge con la nuca.
. . . .
O tu che mostri per sì bestial segno
Odio sovra colui che tu ti mangi,
Dimmi il perchè, diss'io, per tal convegno,
Che se tu a ragion di lui ti piangi,
Sappiendo chi voi siete, e la sua pecca,
Nel mondo suso ancor io te ne cangi,
Se questa con ch'io parlo non si secca.

La bocca sollevò dal fiero pasto
Quel peccator, forbendola a' capelli
Del capo ch' egli avea di retro guasto.
Poi cominciò : Tu vuoi ch'io rinnovelli
Disperato dolor, che il cor mi preme,
Già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
Ma se le mie parole esser dên seme,
Che frutti infamia al traditor ch'io rodo,
Parlare e lagrimar vedrai insieme.
I' non so chi tu sie, nè per che modo
Venuto se' quaggiù ; ma Fiorentino
Mi sembri veramente, quand'io t'odo.
Tu dêi saper ch'io fu' 'l conte Ugolino,
E questi l'arcivescovo Ruggieri :
Or ti dirò perch'io son tal vicino.
Che per l'effetto de' suoi mai pensieri,
Fidandomi di lui, io fossi preso
E poscia morto, dir non è mestieri.
Però quel che non puoi avere inteso,
Cioè come la morte mia fu cruda,
Udirai, e saprai se m'ha offeso.
Breve pertugio dentro dalla muda,
La qual per me ha'l titol della fame,

Nous avons traduit en suivant le texte avec exactitud
Lamartine qui a traduit plus librement a rendu le sens av

E in che conviene ancor ch' altri si chiuda,
M'avea mostrato per lo suo forame
Più lune già, quand'io feci il mal sonno,
Che del futuro mi squarciò il velame.
. . . .
Quando fui desto innanzi la dimane,
Pianger senti' fra il sonno i miei figliuoli,
Ch'eran con meco, e dimandar del pane.
Ben se' crudel, se tu già non ti duoli,
Pensando ciò ch'al mio cor s'annunziava ;
E, se non piangi, di che pianger suoli ?
Già eran desti, e l'ora s'appressava
Che il cibo ne soleva essere addotto,
E per suo sogno ciascun dubitava :
Ed io sentii chiavar l'uscio di sotto
All'orribile torre ; ond'io guardai
Nel viso a' miei figliuoi, senza far motto.
Io non piangeva ; sì dentro impietrai !
Piangevan elli ; ed Anselmuccio mio
Disse : Tu guardi sì, padre : che hai ?
Però non lagrimai, nè rispos'io
Tutto quel giorno, nè la notte appresso,
Infin che l'altro Sol nel mundo uscío.
Com' un poco di raggio si fu messo
Nel doloroso carcere, ed io scorsi
Per quattro visi il mio aspetto stesso ;
Ambo le mani per dolor mi morsi :
E quei, pensando ch'io il fêssi per voglia
Di manicar, di subito levôrsi,
E disser : Padre, assai ci fia men doglia,
Se tu mangi di noi : tu ne vestisti
Queste misere carni, e tu le spoglia.
Queta'mi allor, per non farli più tristi :
Quel dì e l'altro stemmo tutti muti :
Ahi dura terra, perchè non t'apristi ?
Posciachè fummo al quarto dì venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
Dicendo : Padre mio, che non m'aiuti ?
Quivi morì : e, come tu me vedi,
Vid'io cascar li tre ad uno ad uno,
Tra il quinto dì eil sesto ; ond'io mi diedi
Già cieco a brancolar sovra ciascuno,
E tre dì li chiamai, poi ch'e' fùr morti :
Poscia, più che il dolor, pote il digiuno.

Canto XXXII. V. 125-129 et 133-139. Canto XXXIII. V. 1-27 et 37-

justesse, mieux même, à certains endroits, que les autres traducteurs (1). Mais ce qui est tout à fait supérieur et égal au commentaire esthétique de l'épisode de *Francesca da Rimini*, c'est le commentaire de l'épisode d'Ugolin.

« En écartant les dégoûtantes images du commencement de ce récit, la poésie ou l'émotion par le beau ne peut aller plus loin. Quel beau ? me dira-t-on. Le beau dans la douleur ; le pathétique, le serrement de cœur par la pitié au spectacle de la douleur d'autrui ; la consonnance sublime entre le sanglot d'autrui et notre propre sanglotement intérieur ; la jouissance douloureuse, mais enfin la jouissance morale, de notre sympathie humaine pour la peine d'un être humain comme nous, l'*homo sum, humani nihil a me alienum* du poète latin ; cette sympathie désintéressée qui fait à la fois la nature, la vertu et la dignité de l'être humain, sont partout dans cette scène poétique.

« Ils sont dans ce père infortuné, enfermé avec ses quatre fils dans les demi-ténèbres de cette tour.

« Ils sont dans l'enfance et dans l'innocence de ces quatre fils punis pour le crime de leur père.

« Ils sont dans l'angoisse muette qui saisit le père jusqu'à le pétrifier au bruit inusité des verrous de la porte basse qu'on scelle et qu'on rive pour jamais.

« Ils sont dans ce regard effaré et énigmatique que le père attache sur ses pauvres enfants à ce bruit qui renferme cinq condamnations à une mort lente.

« Ils sont dans l'étonnement du plus jeune de ses fils, qui, voyant ce regard et n'en comprenant pas encore la signification, demande à son père : *Padre, che hai ? (qu'as-tu, ô père?)*

« Ils sont dans cette lueur du jour qui pénètre tous les matins par le soupirail dans le cachot pour marquer aux condamnés un espace de moins, un supplice de plus, et pour leur rappeler qu'un soleil de vie, de joie et de liberté, éclaire pendant leurs ténèbres le reste du monde.

(1) Seulement il s'est trompé à la fin, en disant : « *J'en appelai deux d'entre eux*, quand ils étaient morts. » Le texte dit clairement : *deux jours je les appelai*, *E due di li chiamai, poich' e fùr morti*. Je remarque que Ginguené dit *trois jours*, et même Lamennais qui traduit littéralement et qui donne dans le texte *due* et non *tre*.

« Ils sont dans ce songe sanglotant des petits enfants endormis qui rêvent la faim avant de la sentir, et qui demandent en songe cette nourriture que la crainte de déchirer le cœur de leur père les empêche de demander éveillés.

« Ils sont dans ce second regard du père, après la troisième nuit, qui interroge avec terreur le visage de ses fils, et qui reconnaît sur ces quatre *suaires vivants* de sa passion l'empreinte de son propre visage.

« Ils sont dans ce silence des deux jours et des deux nuits suivantes, où les cinq victimes se taisent de peur que le son de leur voix ne porte un coup de plus au cœur les uns des autres.

« Ils sont dans ce plus jeune et plus aimé des enfants qui se jette et s'étend pour mourir aux pieds de son père, et qui lui adresse dans le délire de l'agonie ce mot plus cruel que mille morts, ce reproche déchirant du mourant au mourant : « Mon père, pourquoi ne me secours-tu pas ? »

« Ils sont dans l'erreur des enfants qui, voyant le père se ronger les mains de rage, croient qu'il veut dévorer sa propre chair et lui offrent celle qu'il leur a donnée avec la vie.

« Ils sont enfin dans ces quatre fils venant successivement se coucher et mourir aux pieds du père, un à un, dit le poète, et le faisant mourir ainsi quatre fois en eux avant sa propre mort.

« Le beau moral, le beau humain égale dans ce récit l'horreur pathétique. C'est ce qui en fait la poésie.

« Placez là quatre scélérats mourant de faim dans les convulsions et les imprécations de rage : vous détournez les yeux avec dégoût ; vous n'aurez qu'un gibet au lieu d'un calvaire.

« Mais le père est beau, quand il frémit au bruit de la clef, et qu'il pense non à lui, mais à ses fils ;

« Il est beau quand il interroge, le lendemain, leurs visages, pour y mesurer les progrès de la faim ;

« Il est beau quand il se tait, sous le remords et sous le désespoir d'avoir entraîné ses enfants innocents et adorés dans sa peine ;

« Il est beau quand il les voit, comme Niobé, former lentement à ses pieds le groupe de la famille morte avant le père.

« Il ne manque là que la mère ou le souvenir de la mère

absente ; mais le poète a senti avec un merveilleux instinct qu'il fallait écarter la mère de ce groupe ; sans quoi on n'aurait pas pu achever la lecture : le cœur se serait brisé à son premier sanglot ou seulement à sa première mémoire. Ni le père ni les enfants ne la rappellent, de peur de s'entre-déchirer par ce souvenir. Divine réticence de ces cinq cœurs !

« Enfin les enfants sont beaux dans leur innocence, beaux dans leur ignorance de la signification du bruit de la porte qu'on mure sur eux, beaux dans leur songe quand ils rêvent la nourriture, beaux dans leur silence pour ne rien reprocher à leur malheureux père, beaux dans leur cri pour lui offrir leur propre corps, qui lui appartient, à dévorer ; beaux dans leur délire quand, s'adressant encore à lui comme à une Providence, ils lui demandent pourquoi il les laisse mourir ainsi sans secours ; beaux enfin dans ce dernier mouvement filial de leur agonie qui les rapproche de lui et les pousse à se coucher sur ses pieds pour mourir à son ombre.

« Si l'immense poète n'est pas là, où est-il ? Ni Homère, ni Virgile, ni Shakspeare n'ont en si peu de notes de pareils accents. N'eût-il eu que ces deux scènes, Dante mériterait d'être nommé à côté d'eux. »

DEUXIÈME PARTIE.

LE PURGATOIRE.

En sortant de l'Enfer, Dante et son guide franchissent le Purgatoire situé sur une montagne, dans une île perdue de l'Océan. Il est composé de sept cercles en plates formes superposées où s'expient les sept péchés capitaux dans des souffrances beaucoup moindres que celles de l'Enfer, et que l'espérance vient adoucir. Au bas de la montagne sont les négligents qui ont tardé à faire pénitence. Le poète rencontre en abordant la vallée, *Caton d'Utique*, qui, loin d'être puni pour s'être donné la mort, est appelé à jouir d'un grand éclat au jour du jugement dernier. C'est une chose bien étrange que de voir un théologien et un gibelin comme Dante, professer une telle admiration pour celui qui voulut échapper par le suicide à la perte de la liberté romaine ! Les premiers chants du Purgatoire sont remarquables par les descriptions de la nature et par l'apparition des anges aux formes et aux mouvements si variés.

« Les cieux, les astres, les mers, les campagnes, les fleurs, tout est peint des couleurs les plus fraîches et les plus vives. Les objets surnaturels ne coûtent pas plus au poète que ceux dont il prend le modèle dans la nature. Les anges ont quelque chose de céleste ; chaque fois qu'il en introduit de nouveaux, il varie leurs habits, leurs attitudes et leurs formes. Le premier, qui passe les âmes dans une barque, a de grandes ailes blanches déployées et un vêtement qui les égale en blancheur. Il ne se sert ni de rames, ni de voiles, ni d'aucun autre moyen humain ; ses ailes suffisent pour le conduire. Il les tient dressées vers le ciel et frappe l'air de ses plumes éternelles qui ne changent et ne tombent jamais. Plus l'*oiseau divin (l'Uccel divino)* approche, plus son éclat augmente ; et l'œil humain ne peut plus enfin le soutenir. Les deux anges, qui descendent

avec des glaives enflammés pour chasser le serpent, sont vêtus d'une robe verte comme la feuille fraîche éclose ; le vent de leurs ailes, qui sont de la même couleur, l'agite et la fait voltiger après eux dans les airs : on distingue de loin leur blonde chevelure ; mais l'œil se trouble en regardant leur face et ne peut en discerner les traits.

« Enfin, le dernier (celui qui garde l'entrée du purgatoire) porte une épée qui lance des étincelles que le regard ne peut soutenir ; et ses habits sont au contraire d'une couleur obscure, qui ressemble à la cendre ou à la terre desséchée, sans doute pour faire entendre à ceux qui vont expier leurs fautes que l'homme n'est que poussière (1). »

Au sixième chant, le poète rencontre le troubadour Sordello de Mantoue. Virgile embrasse son compatriote. Dante, dans un mouvement de colère, s'emporte contre sa patrie livrée alors à tant de discordes.

« Ah ! Italie esclave ! hôtellerie de douleur, navire sans nocher dans la grande tempête ; non reine des provinces, mais lupanar infâme !... Ceux qui vivent maintenant dans tes contrées se font entre eux la guerre. Et ceux qu'enferment un même rempart et un même fossé se dévorent entre eux. Cherche, misérable, sur tous les rivages de tes mers, et puis regarde dans ton sein, s'il y a une seule parcelle de toi qui soit en paix ! Qu'importe que Justinien ait ressaisi les rênes, si la selle est vide ? Sans cela, tu n'aurais pas tant à rougir. Ah ! peuple, qui devrais être dévoué et laisser ton César s'asseoir sur ta selle, si tu comprenais bien ce que Dieu veut de toi ! Albert de Germanie, regarde comme cette bête féroce est devenue indomptée, pour n'avoir pas été corrigée par l'éperon, quand tu as porté la main à l'étrier ! Toi qui l'abandonnes à elle-même et qui la laisses devenir indocile et sauvage, quand tu devrais enfourcher les arçons, qu'un juste jugement tombe des étoiles sur ta race, et qu'il fasse trembler ton successeur ! .... Viens voir ta Rome qui pleure, veuve, solitaire, et qui te crie nuit et jour : « O mon César, pourquoi ne viens-tu pas à moi (2) ? »

C'est poétiquement beau ; mais quel patriotisme déplorable

(1) Ginguené, Hist. litt. de l'Italie, t. II, Ch. X et XI.
(2) V. 76-78, 83-102, 112-114.

que celui qui, pour étouffer les discordes civiles, ne trouve rien de mieux que de se mettre sous le talon de l'étranger, comme si l'Italie alors eût été moins esclave : *Ah serva Italia !* Il faudra six siècles encore avant qu'un valeureux prince s'écrie : *Italia farà dà se.*

C'est au neuvième chant que le poète arrive à la porte du Purgatoire. L'Ange qui la lui fait franchir lui marque au front sept *P*, indiquant les sept péchés capitaux, et à chaque cercle un ange lui montrera la route en effaçant un *P*. Les souffrances du Purgatoire n'ont rien de comparable aux supplices de l'Enfer.

Au premier cercle les orgueilleux sont condamnés à porter d'énormes fardeaux sous le poids desquels ils sont comme écrasés.

Nous trouvons au dixième chant ces graves paroles : « O chrétiens superbes, misérables et faibles, qui, infirmes par la vue de l'esprit, mettez votre confiance dans vos pas en arrière, ne vous apercevez-vous pas que nous sommes la chrysalide née pour former le papillon angélique, qui, sans obstacle, vole à la justice divine (1) ? »

Les âmes qui expient leur orgueil récitent l'oraison dominicale librement et poétiquement traduite en italien par le poète.

En voici la traduction : « O notre Père qui es dans les cieux, non que les cieux te contiennent mais par amour pour les premiers effets de ta puissance, que toute créature loue ton nom et ton pouvoir... Que la paix de ton royaume vienne vers nos âmes ! Nous ne pouvons aller à elle, si elle ne vient à nous, quels que soient nos mérites. Les anges te font le sacrifice de leur volonté, en chantant Hosanna ! Que les hommes te fassent le même sacrifice ! Donne-nous aujourd'hui la manne quotidienne sans laquelle, dans cet âpre désert, celui qui déploie le plus d'efforts, au lieu d'avancer, recule. Et comme nous pardonnons à chacun le mal que nous avons souffert, et toi aussi, bienfaisant, pardonne, sans regarder nos œuvres. Que notre vertu qui, si légèrement s'abat, ne soit pas aux prises avec l'antique ennemi ; mais délivre- nous des atteintes du mal (2). »

(1) Canto X. V. 121-126. — (2) Canto XI. V. 1-21.

Sous cette forme, l'oraison dominicale est inférieure à celle que le poète de *la Chute d'un ange* met dans la bouche de son prophète antédiluvien :

« O Père, disait-il, de toute créature,
Dont le temple est partout où s'étend la nature,
Dont la présence creuse et comble l'infini ;
Que ton nom soit partout, dans toute âme béni ;
Que ton règne éternel, qui tous les jours se lève,
Avec l'œuvre sans fin recommence et s'achève ;
Que par l'amour divin, chaîne de ta bonté,
Toute volonté veuille avec ta volonté !
Donne à l'homme d'un jour que ton sein fait éclore,
Ce qu'il lui faut de pain pour vivre son aurore !
Remets-nous le tribut que nous aurons remis
Nous-même, en pardonnant à tous nos ennemis ;
De peur que sur l'esprit l'argile ne l'emporte,
Ne nous éprouve pas d'une épreuve trop forte ;
Mais toi-même, prêtant ta force à nos combats,
Fais triompher du mal tes enfants d'ici-bas. »

Au deuxième cercle, les envieux couverts d'un cilice ont les yeux cousus avec un fil de fer. A l'entrée de ce cercle, Dante entend chanter : *Heureux les pauvres d'esprit*, avec un charme inexprimable. « Ah ! combien ces sentiers, dit-il, sont différents de ceux de l'Enfer ! Ici l'on entre parmi les chants, et là parmi les cris lamentables (1). »

Au troisième cercle, les colériques sont enveloppés dans un brouillard aussi épais que la plus noire fumée. Dante, qui déjà s'était reconnu coupable des péchés d'orgueil et d'envie, avoue ici que ses péchés de colère étaient réels (2).

Au quatrième cercle, les paresseux courent éperdument sans repos ni trève (3).

Au cinquième cercle, les avares et les prodigues sont couchés à terre, liés par les pieds et les mains, l'œil fixé sur le sol, parce qu'ils se sont trop attachés aux choses terrestres.

Au sixième cercle, les gourmands voient devant eux un

(1) Canto XII. V. 169-114.
(2) Io riconobbi i miei non falsi errori.
(3) Canto XVIII.

arbre chargé de fruits savoureux et un ruisseau limpide qui, se précipitant d'un rocher, coule au pied de l'arbre, et ils ne peuvent apaiser ni la soif, ni la faim qui les dévore. « Les yeux de ces ombres, dit le poète, paraissaient des chatons privés de leurs pierres. » Et il ajoute : « Quiconque pense reconnaître dans la figure des hommes la lettre M entre deux O, aurait facilement reconnu la première (1). » Croirait-on un si grand poète capable d'une idée aussi saugrenue ! Au septième et dernier cercle, les luxurieux expient leurs péchés dans les flammes.

Au sommet du Purgatoire s'élève le Paradis terrestre où Virgile abandonne Dante pour le confier à Béatrice, qui va le conduire au Paradis.

Peu d'épisodes sont à citer dans cette seconde partie du poème. Il n'y a rien là qui puisse nous intéresser vivement. La plupart des personnages sont des florentins que nous ne connaissons pas. Le seul épisode saillant est la rencontre du poète Sordello de Mantoue, puis l'apostrophe à l'Italie et particulièrement à Florence où l'exilé exhale toute son amertume (2).

La pensée du poète est difficile à dégager dans les vers 103-105 et dans les vers 106-112 du seizième chant :

> Ben puoi veder che la mala condotta
> È la cagion che il mondo ha fatto reo,
> E non natura che in voi sia corrotta.

En rattachant ces vers à ceux qui les précèdent, on comprend que la *mala condotta*, est la mauvaise conduite, le mauvais exemple des chefs qui guident les nations. La pensée est donc celle-ci : « une mauvaise direction *(condotta* est ici synonyme de *direzione)*, c'est là ce qui rend le monde

(1) Canto XXIII. V. 31-33. Voici la note d'un commentateur sur ce passage : « Quelques physionomistes pensent que, dans notre figure, on trouve un chiffre qui se compose de la lettre *M*, ayant entre les jambes deux *O*, de manière qu'il semble qu'on puisse lire le mot *omo* dans cette disposition |o|o|. Les deux *O* sont les yeux, et la lettre *M* se forme du nez, des sourcils et des joues jusqu'aux oreilles. Le poète entend donc que ces physionomistes auraient facilement reconnu la lettre *M* sur les figures de ces ombres si maigres. »

(2) Canto VI. V. 76-151.

coupable ; ce *n'est pas la nature qui est corrompue en vous.* »

Il y aurait beaucoup à dire sur ce point. Le mauvais exemple donné par les conducteurs des peuples, est pernicieux sans doute ; mais allons-nous déclarer avec J. J. Rousseau que l'homme est bon de sa nature, et que c'est la société qui le rend mauvais ? Alors il faut nier le dogme de la déchéance originelle et la nécessité de la rédemption. Certes, ce n'est pas là ce que Dante a voulu dire : il aurait encouru de ce chef la censure de l'Église.

Quand le poète écrit : « ce n'est pas la nature en vous qui est corrompue » il ne prétend pas affirmer qu'elle est restée intacte, dans toute sa pureté native : ce serait s'inscrire en faux contre les mauvais instincts dont l'homme est travaillé tous les jours et qu'il ne peut vaincre, même au point de vue purement humain, que par une lutte continuelle contre lui-même. Le poète veut dire que notre nature, abstraction faite de la perte du secours divin qui fut la conséquence de la faute originelle, n'est pas *foncièrement corrompue,* comme l'ont prétendu plus tard les protestants et les jansénistes, et que, malgré son penchant au mal, elle pourrait accomplir le bien, dans la mesure de ses forces, si elle n'était point soumise à une direction mauvaise.

Quant aux vers 106-112 sur les *deux soleils* de Rome *destinés à éclairer la route qui mène au monde et à Dieu* et qui se nuisent l'un à l'autre en se réunissant dans la même main, ce n'est pas de la réunion du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel de la papauté qu'il est ici question, comme on l'a prétendu, mais de l'autorité sacerdotale et de l'autorité civile, en d'autres termes du pape et de l'empereur ou du roi. Si Dante avait poussé jusqu'au bout sa pensée, il aurait pu dire, comme un homme d'État français, Odilon Barrot : « Il faut que les deux pouvoirs soient réunis à Rome pour être séparés partout ailleurs. »

Le roi Hugues Capet et le poète Stace sont placés, on ne sait pourquoi, dans le Purgatoire(1). Stace rend hommage à Virgile, son maître, qui l'a fait chrétien, dit-il. On s'est demandé avec raison comment ce faiseur de chrétiens était en enfer, tandis que son disciple est appelé à jouir des félicités du ciel. Quand

(1) Le premier au chant XX ; le second du chant XXI au chant XXV.

on usurpe ainsi le rôle du juge suprême, on devrait apporter plus de conscience dans la façon de distribuer la justice.

Ce qui nous agrée le plus dans ces épisodes, c'est la rencontre des poètes, comme *Sordello*, *Stace*, *Buonagiunta* de Lucques, *Guido Guinicelli* et *Arnaut Daniel*. Citons ces réflexions, remarquables au point de vue esthétique, dans le dialogue de Dante avec Buonagiunta : « Dis-moi, ne vois-je pas l'auteur de ces vers nouveaux : « *Femmes, qui avez l'intelligence de l'amour* (1) ? » Je répondis : « J'écris quand l'amour m'inspire, et je recueille ce qu'il dicte à mon cœur. — Frère, reprit-il, je vois maintenant l'obstacle qui a retenu le notaire (2), Guitton et moi, et nous éloigne de la supériorité de style que je reconnais en toi. Je vois clairement que vos plumes aujourd'hui écrivent en écoutant celui qui dicte si bien (c.-à-d. l'*amour*) et qu'il n'en fut pas ainsi des nôtres. Quiconque veut composer sous cette inspiration voit bientôt la différence de l'un à l'autre style (3). » Livrons ceci aux méditations de la jeunesse et de tous ceux qui croient qu'on peut remplacer l'inspiration par les jeux de la forme.

Le poète met ensuite dans la bouche de Stace, à propos de l'âme des gourmands offrant le spectacle de la maigreur et de la faim, quand le besoin de se nourrir a disparu avec le corps, l'exposition d'un système, physique et métaphysique, sur la partie du sang destinée à la reproduction, sur la génération même, sur la formation de l'âme végétative et de l'âme sensitive dans l'enfant, avant sa naissance ; sur leur développement lorsqu'il est né, et sur ce que devient cette âme après la mort, imprimant à l'air ambiant l'image du corps dont elle était revêtue ici-bas. L'unité substantielle de l'âme dans la trinité de ses puissances végétatives, sensitives et raisonnables est la théorie même de saint Thomas :

. . . . Un' alma sola
Che vive, e sente, e sè in sè rigira (4).

(1) *Donne che avete l'intelletto d'amore*. C'est une canzone en l'honneur de Béatrice, insérée dans la *Vita nuova*, et une des plus belles pièces lyriques de Dante.

(2) *Jacques da Lentino* et *Guitton*, deux poètes du XIII[e] siècle. Voir Ginguené, *Hist. litt. de l'Italie*, t. 1, p. 403 et 418.)

(3) Canto XXIV. — (4) Canto XXV. V. 74-75. (Voir sur ce point la *Psychologie* de Mgr. Mercier, p. 458.)

Voici la théorie des ombres : « Semblable à la flamme qui suit le feu dans tous ses mouvements, le nouvel esprit garde la forme qui lui est prescrite. C'est de ce corps aérien qu'il reçoit la faculté de l'apparence, et qu'il est appelé ombre ; ensuite ses organes se forment, jusqu'à celui de la vue ; dès lors nous parlons, nous rions, nous pleurons, nous poussons des soupirs que tu peux avoir entendus dans la montagne ; notre corps prend le sentiment de nos désirs et de nos autres passions. » Et il finit ainsi : « Telle est la cause de ce que tu vois. » — Et cela nous est donné comme la vérité même. A l'époque de Dante, ces dissertations présentaient un intérêt très vif, car toute la science était concentrée sur ces problèmes dont la théologie cherchait la solution. Dante suivait les idées de l'école dans ses hypothèses comme dans les doctrines consacrées par l'Église. Il ne faut pas chercher ici un mérite d'invention ; mais la forme est toujours pleine de poésie.

Au chant XXVI, Guido Guinicelli fait connaître à Dante les vices innomables dont on se purifie au septième cercle. Et ce n'est pas sans étonnement qu'on trouve en cet endroit celui que le poète appelle son père (en poésie). Il est vrai qu'il a placé son autre père, selon l'esprit, Brunetto Latini, dans le septième cercle de l'*Enfer*.

Dante en a vu assez pour se purifier lui-même au séjour de la première innocence. Il va être plongé dans les eaux du Lethé, où il perdra le souvenir du vice ; puis il goûtera des eaux du fleuve Eunoë, qui ranimera en lui l'amour de la vertu, et il sera digne enfin de monter au céleste séjour.

Les allégories, comme les songes et les visions, abondent sous la plume de Dante. Un char représentant l'Église ou plutôt le siège apostolique, est précédé d'un cortège où figurent sept candélabres d'or, « d'un éclat plus brillant que celui de la lune dans son plein, à minuit, par un temps calme », des personnages vêtus de blanc, vingt quatre vieillards couronnés de lis, et quatre animaux à six ailes, dont les plumes étaient remplies d'yeux comme ceux d'Argus. Entre les quatre animaux, le char, sur deux roues, était traîné par un griffon dont les ailes s'élevaient à perte de vue. Aux côtés du char dansaient sept jeunes filles. Sept autres vieillards fermaient la marche. C'est la vision d'Ezéchiel et de l'Apocalypse.

Les quatre animaux sont les quatre évangélistes ; les nymphes qui dansent sont les sept vertus théologales et cardinales ; le griffon qui rassemble en lui les deux natures de l'aigle et du lion, est Jésus-Christ, conducteur du char. Les sept vieillards sont : saint Luc, auteur des *Actes des Apôtres*, et saint Paul, l'auteur des *Épîtres ;* quatre autres apôtres qui ont écrit les lettres canoniques, et saint Jean, l'auteur de l'*Apocalypse*. Tandis que les anges jettent des fleurs à pleines mains sur ce char, on voit apparaître, au milieu de ce mirage odorant, la femme en qui Dante a incarné la science théologique et qui fut son premier et immortel amour : Béatrice. Elle reproche au poète de lui avoir été infidèle, après son départ de la terre. Dante rougit, baisse les yeux et reconnaît ses torts. La fin du chant XXXII est remplie d'allégories étranges, sur lesquelles les commentateurs ne s'entendent guère. Le texte pris en lui-même, sans commentaire, ne serait qu'un amas de ténèbres et contient des choses d'une souveraine inconvenance, que nous n'oserions traduire. Au pied de l'arbre de la science du bien et du mal, l'aigle heurte le char qu'il remplit de ses plumes : un renard s'approche du char triomphal ; une voix du ciel s'écrie : « O ma barque, que tu es mal chargée ! » Puis un dragon frappe le char de sa queue, et enfin une prostituée (1), comme un rocher sur une montagne, s'assied avec assurance sur le char, où un géant semble veiller à sa garde. Le char devenu monstrueux, est emporté par le géant dans la forêt.... L'aigle représente l'Empire qui a doté le saint-siège de biens temporels ; le renard est l'hérésie ; le dragon, pour la plupart des commentateurs, est le serpent tentateur. Dans le géant, on a cru voir Philippe le Bel et dans la prostituée un pape de l'époque. Si Dante est fidèle à l'Église, il lui fait payer chèrement sa soumission.

---

(1) Donnons ici le texte que nous ne pouvons traduire :

Sicura, quasi rocca in alto monte,
Seder sovr' esso una *puttana* sciolta
M'apparve con le ciglia intorno pronte.
E, come perchè non li fosse tolta,
Vidi di costa a lei dritto un Gigante,
E baciavansi insieme alcuna volta. V. 148-153.

TROISIÈME PARTIE.

Le Paradis.

Nous voici à la dernière partie du poème.

Dante, dans l'impuissance de peindre le bonheur des élus, a fait du *Paradis* une école de théologie où sont discutées une série de questions qui intéressaient alors le monde savant plus que tout autre problème de la science ou de la vie. Les initiés peuvent comprendre ; mais pour ceux qui sont étrangers à ces matières, c'est lettre fermée. Il n'y a d'autre pâture pour la masse des lecteurs que quelques épisodes se rapportant soit à l'histoire de Florence, soit à la personne du poète et à ses critiques acrimonieuses contre les papes et les moines de son temps. L'intérêt vivant du *Paradis*, c'est Béatrice qui sert de guide au poète dans les différentes sphères du ciel. De sphère en sphère, elle l'accompagne, et c'est en la regardant qu'il s'aperçoit qu'il est monté plus haut à l'éclat dont elle brille. Les âmes des bienheureux et des saints ne sont que des lueurs, Béatrice est plus que cela : le poète lit dans ses yeux, contemple sa beauté et son divin sourire. A travers le symbole, comme on aperçoit l'être adoré, ainsi que dans le *Cantique des cantiques*, la Sulamite célébrée par Salomon a beau symboliser les épousailles du Christ avec son Église, elle est avant tout la Sulamite. Nous allons surprendre le poète dans un épanchement suprême : « Je réunirais ici dans une seule louange toutes les admirations que je lui ai prodiguées, qu'elles ne suffiraient pas pour la célébrer. Sa beauté surpassait celle de tout objet créé, et je crois que son Créateur seul peut la contempler tout entière.... *Depuis le premier jour où je l'avais vue dans cette vie mortelle* jusqu'à ce moment, il ne m'avait pas été impossible de la bien chanter ; mais désormais il faut que ma poésie s'incline devant sa beauté,

comme l'artiste parvenu au plus haut degré de son art. » Tel est le langage de Dante arrivé à l'Empyrée, au trentième chant du *Paradis*. On ne dira plus que c'est de la théologie qu'il est ici question, c'est bien de la femme aimée.

Nous voudrions suivre le poète avec son guide dans les dix cercles du ciel : la *Lune*, *Mercure*, *Vénus*, le *Soleil*, *Mars*, *Jupiter*, *Saturne*, la *Sphère des étoiles fixes*, le *Premier Mobile*, l'*Empyrée*. Mais il faudrait trop nous étendre pour en faire l'analyse. Nous signalerons toutefois les principaux épisodes et les choses qui méritent l'attention des penseurs.

Le poète a fait une étude approfondie de l'astronomie et de la physique de son temps. C'est le système de Ptolémée qu'il suit : les planètes, les étoiles, les astres sont en voyage autour de la terre immobile.

L'invocation du poète à Apollon est aussi bizarre qu'inattendue Dieu ne vient qu'après.

Dans la Lune, séjour de ceux qui furent contraints de renoncer à leur vœu de chasteté, Dante s'étend longuement sur la question des vœux perpétuels et donne des conseils de prudence et de sagesse aux chrétiens.

« Chrétiens, mettez plus de gravité dans vos actions. Ne soyez pas comme une plume à tout vent ; ne croyez pas que toute eau vous purifie. Vous avez l'Ancien et le Nouveau Testament, et le Pasteur de l'Église ; qu'ils suffisent à votre salut. Si une mauvaise passion vous crie autre chose, soyez des hommes et non une troupe d'animaux. Que le Juif qui est parmi nous ne rie pas de vous. Ne faites pas comme l'agneau qui laisse le lait de sa mère, et qui, simple et folâtre, s'amuse à jouer imprudemment avec lui-même. »

Dans le quatrième chant, voici une fort belle image : « Le doute naît au pied de la vérité, comme une espèce de rejeton, et naturellement ils montent ensemble jusqu'au sommet (1). » Signalons aussi, en parlant de Dieu, les périphrases du poète : « L'amante du *premier amant !* » Au premier chant du *Paradis*, il l'appelait *l'effort éternel (Eterno Valore)*, but où tendent toutes les règles établies. Plus loin,

(1) Nasce per quello, a guisa di rampollo,
Appiè del vero il dubbio : ed è natura,
Ch'al sommo pinge noi di collo in collo. V. 130-133.

c'est la *lumière véritable (la verace Luce)*, etc. Au vingt-cinquième chant, saint Jacques dira : *Notre Empereur (Lo nostro Imperadore)*, comme Lucifer est appelé *Imperador del doloroso regno*.

Au cinquième chant, voici une pensée qu'il faut recommander aux contempteurs de la mémoire. « Il n'y a pas de science, là où l'on comprend sans retenir (1). » Nous ne nous arrêtons pas à l'explication des taches de la Lune qui a préoccupé aussi Milton dans le *Paradis perdu*. Il n'y a là assurément aucune poésie. Ce qui est à noter pour les âmes placées dans la Lune, ce sont ces paroles de Piccarda, une florentine de la famille des Donati que rencontre le poète : « Frère, une vertu de charité guide notre volonté ; elle ne lui laisse désirer que ce que nous avons et ne nous donne aucune autre soif. Si nous voulions être plus élevées, nos désirs ne seraient plus en harmonie avec Dieu qui nous voit ici ; de tels désirs ne sont pas admis dans les sphères célestes. »

La félicité n'est donc pas moindre pour ceux qui sont les moins élevés dans l'échelle de la béatitude. La conformité à la volonté divine, c'est tout le secret du bonheur.

Dans la planète de Mercure, réservée à ceux qui n'ont eu en vue que l'honneur et la gloire, Justinien rappelle les exploits des Césars. Le gibelin se reconnaît dans le langage que Dante prête à l'empereur.

Béatrice prouve que l'homme était incapable de satisfaire la justice divine, et qu'un Dieu seul pouvait réparer l'offense faite à Dieu. « Dieu ne fut-il pas plus grand de se donner lui-même, pour permettre à l'homme de se relever, que s'il avait pardonné volontairement ? Tous les autres moyens étaient insuffisants pour la justice, si le fils de Dieu n'eût été humilié jusqu'à l'incarnation. »

L'immortalité de l'âme et la résurrection des corps sont prouvées à la fin du septième chant par la création directe de la suprême bonté remplissant l'âme d'un amour qui ne peut finir et rendant à la chair sortie de ses mains la pureté qu'elle a perdue.

Au troisième ciel, dans la planète de Vénus, où sont les

(1) . . . . . Chè non fa scienza,
Senza lo ritenere, avere inteso.

âmes qu'égara l'amour, et que purifia la vertu, Dante s'oublie au commencement du huitième chant à évoquer les images mythologiques qu'appelait le nom de la belle Cypris, mais que lui interdisait la théologie.

Les huitième et neuvième chants ne peuvent avoir d'intérêt que pour les italiens.

Ce qui est souverainement injuste, c'est de dire en parlant de Raab, cette femme de mauvaise vie admise au ciel, pour avoir sauvé les espions de Josué : « N'est-ce pas cette femme qui a favorisé les premiers succès de Josué, *sur cette terre dont le pape se souvient si peu ?* » Est-ce donc la faute des papes, si Jérusalem est restée aux mains des infidèles ?

Arrivé au quatrième ciel, celui du Soleil, où sont les grands théologiens, Dante se sert d'une splendide périphrase pour désigner l'astre du jour : « Le plus grand ministre de la nature, qui imprime au monde la vertu du ciel, et qui mesure le temps avec sa lumière. » Dans la réunion des bienheureux qu'il appelle des *splendeurs*, il voit saint Thomas d'Aquin qui fait l'éloge de saint François d'Assise, puis saint Bonaventure qui, à son tour, fait l'éloge de saint Dominique. Saint Thomas explique au poète pourquoi il dit de Salomon qu'il fut *sans égal*. C'est qu'il ne demanda pas à Dieu la connaissance des sciences humaines, mais la sagesse qui seule doit guider les rois. Après son explication, le docteur angélique donne à Dante un bien sage conseil : celui de ne pas trancher les questions les plus graves au gré de l'opinion ou de l'amour-propre. « Il est bien bas, même parmi les insensés, celui qui sur toute chose, affirme ou nie sans réserve. » Donc, ni affirmation ni négation absolue : c'est à quoi se réduit toute science humaine. On est étonné de cet éloge *sans réserve* de l'homme qui *a été perverti par les femmes*, qui *servit des dieux étrangers*, et *dont le cœur ne fut point parfait devant le Seigneur, son Dieu.* Il n'a donc pas relu ce langage de la Bible au livre des Rois. Et ce qu'elle ajoute dans l'*Ecclésiastique :* « Toute la terre a admiré vos cantiques, vos proverbes, vos paraboles et vos interprétations... Mais « vous avez amassé l'or comme d'autres l'airain, et l'argent comme d'autres le plomb. Et après cela, vous vous êtes prostitué aux femmes... Vous avez souillé votre gloire, vous avez déshonoré votre race et appelé la colère du Seigneur sur vos enfants, et la vengeance sur

votre folie. » S'il fut *sans égal*, c'est de plus d'une manière. Et s'il est au Paradis, il a dû faire un assez long séjour au Purgatoire, à condition encore qu'il ait manifesté, avant sa mort, un repentir sur lequel l'Écriture se tait.

Dans le ciel de Mars, réservé aux champions de la vraie foi, Dante rencontre son trisaïeul Cassiaguida, qui lui fait la généalogie de sa maison, lui retrace les anciennes mœurs de Florence, passe en revue toutes les grandes familles de cette ville, prédit au poète son exil et tout ce qu'il doit souffrir. C'est le plus bel épisode du *Paradis*. On y rencontre ces vers émus où Dante a versé toute l'amertume qu'il y a dans l'âme de l'exilé : « Tu abandonneras tout ce qui t'est le plus cher : et ce trait, c'est la première flèche que lance l'arc de l'exil. Tu sentiras combien est amer le pain étranger, et combien il est dur de monter et de descendre l'escalier d'autrui (1). » Dante dit à son trisaïeul qu'il a appris dans son triple voyage des choses qui seront âcres pour un grand nombre. S'il ne les fait pas connaître, il craint de ne plus vivre *parmi ceux pour qui le temps actuel sera l'ancien temps.*

Vivre dans la postérité, c'est le plus noble espoir de ceux qui n'écrivent pas pour l'heure présente, mais pour tous les temps. Seulement il n'est beau de travailler en vue de l'avenir que pour éterniser de grandes et justes pensées, non pour éterniser ses vengeances et ses haines, comme Dante le fait trop souvent.

L'ancêtre du poète l'encourage dans cette voie par esprit de famille et s'exprime d'une façon bien terre à terre pour une voix du ciel : « Manifeste ta vision tout entière et *laisse se gratter qui a démangeaison* (2). »

Mais, pour juger combien ce poète est parfois inégal, lisez combien noble est la fin de ce dix-septième chant : « Si tes

(1) Tu lascerai ogni cosa diletta
Più caramente ; e questo è quello strale
Che l'arco dell' esilio pria saetta.
Tu proverai sì come sa di sale
Lo pane altrui, e com' è duro calle
Lo scendere e il salir per l'altrui scale.
Canto XVII. V. 55-60.

(2) E lascia pur grattar dov' è la rogna.
Id. V. 129.

révélations ne flattent pas le goût au premier moment, elles laisseront une substance vitale à celui qui les aura digérées. Tes cris seront comme l'ouragan qui frappe les plus hautes montagnes, et tes arguments ne te rapporteront pas peu d'honneur. Dans ces sphères, sur le mont et dans la vallée douloureuse, tu n'as vu que des âmes renommées. L'esprit de celui qui écoute ne s'attache pas aux exemples d'une source ignorée et vulgaire, il lui faut des arguments tirés des malheurs illustres pour qu'il puisse y ajouter foi (1). »

Dans ce ciel de Mars où les bienheureux apparaissent sous la forme d'une croix, Dante aperçut d'illustres guerriers chrétiens, dont *l'éloge*, dit-il, *pourrait faire le sujet de grands poèmes*, entre autres Charlemagne, Roland, Godefroid de Bouillon. L'Arioste et le Tasse ne sont-ils pas invités d'avance à chanter ces héros ?

Béatrice, dans ce dix-huitième chant, dit au poète : « Apprends que le Paradis n'est pas seulement dans mes yeux (2). » C'est néanmoins à l'éclat de ses yeux et au rayonnement de son sourire qu'il s'aperçoit qu'il monte toujours. Le voici dans la planète de Jupiter qu'il reconnaît à la blancheur de la physionomie de Béatrice. Ici les corps lumineux ont un éclat argenté et prennent la forme d'un aigle. Le poète trouve là ceux qui ont fait régner la justice sur la terre. Par une singulière fantaisie, le poète observe que les étincelles sacrées représentaient les lettres de l'alphabet. « Elles tracèrent cinq fois sept lettres en voyelles et en consonnes. *Diligite justitiam* furent le premier verbe et le premier nom. Les derniers furent ces mots : *Qui judicatis terram ;* puis elles restèrent disposées en *M*, qui était la dernière lettre du cinquième mot ; et alors Jupiter paraissait, éblouissant d'argent mélangé d'or (3). »

L'aigle, interrogé par le poète, lui révèle, au vingtième chant, qu'il y a des hommes entrés au ciel sans avoir connu la vraie foi. Et il en cite deux : le troyen *Rifée* et *Trajan*. Il est vrai *qu'ils quittèrent leur corps non pas comme gentils, mais comme chrétiens* (4).

(1) V. 130-142.

(2) Chè non pur ne' miei occhi è Paradiso. V. 21.

(3) V. 91-96.

(4) De' corpi suoi non uscìr, come credi,
Gentili, ma Cristiani in ferma fede. V. 103-104.

Dante arrange les choses à sa guise. Il ajoute que, pour le troyen, tout n'est pas encore entièrement compréhensible dans le ciel (1). Il semble vouloir le mettre ainsi plus ou moins à l'abri des sévérités de la théologie. Quant à Trajan, « Il reprit son corps en Enfer (2). » On peut donc sortir parfois de l'Enfer, d'après Dante. Le P. Lombardi dit avec raison que le poète est d'accord avec saint Thomas qui a écrit : *De omnibus talibus dici oportet quod non erant in inferno finaliter deputati ; sed secundum præsentem propriorum meritorum justitiam* (3).

L'aigle dit en finissant : « Vous, mortels, soyez réservés dans vos jugements ; nous qui voyons Dieu, nous ne connaissons pas encore tous les élus. » La leçon s'adresse au poète comme à tous les mortels, puisque c'est lui qui a fait parler l'aigle et placé Rifée avec Trajan au sein du Paradis.

Au septième ciel, dans la planète de *Saturne*, séjour des âmes contemplatives, le poète voit les élus monter et descendre sur une échelle d'or qui s'étend à l'infini. C'est l'échelle dont Jacob vit les degrés chargés d'anges. Saint Pierre Damien, interrogé par le poète, lui dit : « Les pasteurs modernes veulent un valet qui écarte la foule devant eux, un autre qui guide leurs mules (tant ils sont lourds) ; un autre qui les suive, en soutenant leurs vêtements. Souvent encore le palefroi d'un prélat est couvert de son immense manteau ; *c'est ainsi que, sous une seule peau, il y a deux bêtes qui s'avancent* (4). O patience, qui en permets tant !.... » O colère, dit avec raison Ginguené, peux-tu faire descendre si bas un aussi grand génie ?

(1) Benchè sua vista non discerna il fondo. V. 72.

(2) Chè l'una dallo Inferno. . . . .
. . . . tornò all'ossa.
V. 106-107.

(3) Saint Thomas, en effet, admet la délivance de Trajan due aux prières de saint Grégoire, de même que saint Augustin a cru à la délivrance du frère de sainte Perpétue. « S'il est de foi, dit Suarez, que les peines de l'enfer sont éternelles, il n'est pas de foi qu'il n'y ait point d'exception à cette éternité des peines. » En d'autres termes, la miséricorde peut désarmer la justice par la Communion des saints, par l'efficacité des prières L'enfer alors se change en purgatoire. (Voir sur cette question *L'Autre vie*, par Élie Méric, tome second, ch. XII.)

(4) Si che due bestie van sott' una pelle.

Saint Benoît, à son tour, gourmande les ordres monastiques dégénérés : « Les murailles qui devaient entourer des abbayes sont des cavernes inhabitées ; les frocs sont des besaces remplies de mauvaise farine... Les hommes sont si faibles qu'un bon commencement ne dure pas de la naissance du chêne à la formation de ses glands.... Vraiment Dieu, en ordonnant autrefois au Jourdain de retourner en arrière, et à la mer de fuir, fit un plus grand miracle que celui qu'il ferait en accordant du secours à son Église (1). »

Dante est parvenu au huitième ciel, celui des étoiles fixes où il entre par le signe des Gémeaux. Béatrice lui dit de mesurer l'espace sous ses pieds. « Je parcourus de l'œil les sept sphères, dit-il, et je vis la terre telle, que je souris de sa vile apparence... — J'approuve celui qui la tient en peu d'estime, et il est vraiment sage, à mes yeux, l'homme qui élève sa pensée vers d'autres biens. Les sept sphères m'apparurent dans toute leur grandeur, dans toute leur vélocité, et à la distance qui les sépare ; enfin, du haut des éternels Gémeaux, je vis ce petit point qui nous rend si orgueilleux, je distinguai ses montagnes et ses mers, et je tournai ensuite mes regards vers les yeux étincelants (vers Béatrice) (2). » Dante vit le triomphe du Christ, les légions de bienheureux et les splendeurs qui entouraient la Vierge Mère. Ces feux dansaient en rond et chantaient les louanges de Marie. « Comme l'enfant qui, par l'effet de cet amour forcé d'éclater au dehors, tend les bras à sa mère dont le lait vient de l'abreuver, les *Candeurs*, suivant dans leur désir l'objet qui les émeut, me manifestèrent la haute tendresse qu'elles avaient pour Marie (3). » Pour exprimer la douceur du chant de l'archange Gabriel qui célébrait la mère du fils de Dieu, le poète fait cette comparaison : « La mélodie la plus douce et la plus attendrissante qu'on entende sur la terre, comparée au son de la lyre dont se couronnait le brillant saphir ornant le ciel le plus pur, ressemblerait au fracas de la nuée qui se déchire et tonne (4). »

(1) Canto XXII. V. 76-78, 85-87, 94-96.
(2) Id. V. 133-138, 148-154.
(3) Canto XXIII. V. 121-126.
(4) Id. V. 97-102.

[illegible] demande à saint Pierre d'interroger Dante sur la foi, [illegible]nce et la charité. Le prince des apôtres l'interroge en [illegible] sur la foi. Dante lui répond en théologien et n'a d'original que la forme du vers. Saint Pierre le félicite, et le poète est si fier de ses réponses qu'il s'écrie, au début du vingt-cinquième chant, avec un accent de triomphe mêlé d'amertume et de tendresse : « Si jamais il arrive que ce poème sacré auquel ont mis la main le ciel et la terre, et qui pendant tant d'années m'a exténué de maigreur, triomphe de la cruauté qui m'éloigne du beau bercail où je dormis petit agneau, ennemi des loups qui lui font la guerre ; avec une autre voix alors, avec un autre vêtement, je reviendrai poète, et sur les fonts de mon baptême je prendrai ma couronne (1). »

Jacques de Galice l'interroge maintenant sur l'espérance, et Jean l'Évangéliste sur la charité. Pierre reprend la parole et entre dans une sainte colère contre ses derniers successeurs. « Celui qui usurpe ma place (2), vacante devant le fils de Dieu, a fait du lieu de mon tombeau un cloaque de sang et d'immondices, qui réjouit le pervers tombé de là-haut... Ce n'est pas pour être achetée à prix d'or que l'épouse du Christ a été nourrie de mon sang.... Des gens de Gascogne et de Cahors (3) s'apprêtent à boire de notre sang. O commencement heureux, faut-il que tu tombes dans une vile fin (4) ! »

Dante monte avec Béatrice à la neuvième sphère, le Premier Mobile, qui ne reçoit aucune autre impulsion et qui imprime le mouvement aux autres sphères. Béatrice prononce

(1) Se mai continga che il Poema sacro,
Al quale ha posto mano e Cielo et Terra,
Si che m'ha fatto per più anni macro,
Vinca la crudeltà, che fuor mi serra
Del bello ovile. ov'io dormi 'agnello
Nimico a' lupi, che gli dánno guerra;
Con altra voce omai, con altro vello
Ritornerò poeta, ed in sul Fonte
Del mio battesmo prenderò il cappello.
V. 1-9.

(2) Ce mot dans le texte est exprimé trois fois.

(3) Ceci est à l'adresse des papes Jean XXII qui était de Cahors, et Clément V qui était de Gascogne.

(4) Canto XXVII. V. 22-27, 40-42, 58-60.

ces paroles : « On ne trouve l'innocence et la sincérité que chez les enfants ; et ces vertus disparaissent avant que le premier duvet ait couvert les joues... Tel, quand il balbutie encore, aime et écoute sa mère, mais désire la voir ensevelie, lorsqu'il a la parole libre (1). » Paroles bien amères que Dante eût mieux fait de prononcer lui-même que de les mettre dans la bouche de Béatrice. Le poète a le droit d'être pessimiste, car il n'est pas heureux. Mais les élus du ciel ? Béatrice cependant tiendra tout à l'heure un langage bien plus sévère encore.

Je remarque ceci : « Comme dans vos écoles, on lit que la nature angélique est telle qu'elle a, ainsi que nous, *l'entendement, la mémoire et la volonté*, j'ajouterai quelques mots, pour que tu saches qu'avec cette définition *peu exacte*, on présente une interprétation équivoque (2). » J'arrête ici le poète pour lui dire : ce qui n'est pas exact du tout, c'est cette trinité des facultés de l'âme dans l'homme. La *mémoire* et *l'entendement* font partie de la faculté de penser, ou de l'intelligence ; il y a ensuite la faculté de sentir ou la sensibilité, et la faculté de vouloir ou la volonté. *Penser*, *sentir*, *vouloir*, voilà notre être mental. On a lieu de s'étonner que le catéchisme maintienne toujours l'antique et fort inexacte définition : la *mémoire*, l'*entendement*, la *volonté*.

Écoutons maintenant la sortie de Béatrice contre les prédicateurs et les moines : « On emploie aujourd'hui des bons mots et des bouffonneries ; et quand, en prêchant, on a fait rire, on enfle orgueilleusement son capuchon, et l'on n'en demande pas davantage ; mais sous le revers du capuce se niche un tel oiseau que, si le peuple le voyait, il connaîtrait la valeur des pardons auxquels il se fie. A ce sujet, la sottise s'est tant accrue sur la terre que, sans preuve d'aucun témoignage, on accéderait à toute promesse. C'est ainsi que saint Antoine engraisse son porc ; et bien d'autres agissent de même, qui sont pires que des porcs, et qui payent en monnaie de mauvais coin. » Puis elle ajoute : « Nous nous sommes trop éloignés de notre sujet ; reprenons la vraie route et regagnons le temps perdu (3). » Ces traits lancés

(1) Canto XXVII. V. 128-130 et 134-136
(2) Canto XXIX. V. 70-75.
(3) Id. V. 115-129.

contre les moines d'alors pouvaient être justifiés. Lombardi, un habile et sévère théologien, approuve cette sortie, en disant : « Si alors il y avait de tels hommes, comme on sait qu'il n'y en avait que trop, il faut louer le zèle du poète. » Mais, dirons-nous avec Ginguené, « lorsqu'on plane dans l'Empyrée, au milieu des neuf chœurs des anges, il est dégoûtant de se sentir rappelé à de si vils objets et d'être forcé d'abaisser ses regards des Trônes et des Dominations jusque sur le cochon de saint Antoine. » Et ce qui est surtout répugnant, c'est que de telles paroles soient mises sur les lèvres de Béatrice ! Mais Dante est livré à trois sortes de plaisir : son idéal amour pour Béatrice, son admiration pour les triomphes du ciel qui satisfont le poète et le théologien, et enfin sa haine contre le sacerdoce d'alors dont il veut se venger en qualité de gibelin. De ces trois plaisirs, l'homme en lui savoure surtout le dernier, qui est entré pour beaucoup dans la conception de son poème.

Il s'aperçoit à la beauté désormais incomparable de sa divine Amie qu'il est monté à l'Empyrée où il voit le triomphe des anges et des bienheureux. L'Empyrée lui apparaît sous la forme d'une rose blanche dont les feuilles sont disposées en cercle autour de ses pétales. Sur des millions de trônes en cercles infinis sont assis les bienheureux avec les neuf chœurs des anges. Un trône surmonté d'une couronne attend l'empereur Henri VII, qui, pour Dante, est le sauveur prédestiné de l'Italie.

Béatrice le quitte enfin pour aller reprendre sa place sur un de ces trônes d'où elle laisse tomber un dernier sourire sur celui qu'elle a guidé dans les célestes sphères. Puis elle reporte ses regards vers la source de l'éternelle clarté. Saint Bernard, le plus illustre des serviteurs de Marie, montre au poète le triomphe de la Vierge et les bienheureux de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Enfin saint Bernard obtient de Marie que Dante puisse contempler toute l'Essence divine. « Dans la claire et profonde subsistance de la haute lumière, il me sembla, dit le poète, que je distinguais trois cercles de trois couleurs, qui n'en formaient qu'un seul ; le premier était réfléchi par le second, comme Iris réfléchit Iris ; le troisième paraissait un feu qui brillait de la lumière des deux autres. Que mes paroles sont

vaines ! Qu'elles sont molles pour exprimer ce que je conçois! et ce que je conçois n'est plus rien, si je le compare à ce que j'ai vu. O lumière éternelle, qui ne reposes qu'en toi, qui seule peux t'entendre, et qui souris après t'être entendue, heureuse d'être seule à t'entendre, le second cercle qui brillait en toi et que tu réfléchissais, lorsque je l'eus bien considéré, me parut d'une couleur qui approchait de celle de notre corps, et qui en même temps n'avait pas perdu la sienne propre. J'étais devant cette vue nouvelle, comme ce géomètre qui s'efforce de mesurer le cercle, et cherche en vain dans sa pensée le principe qui lui manque. Je voulais savoir comment le cercle et notre image pouvaient s'accorder, et comment s'opère l'union des deux natures ; mais pour comprendre un tel mystère, mes forces ne suffisaient pas : alors je fus éclairé d'une splendeur de la divine grâce, et mon noble désir fut accompli. Ici la puissance manqua à mon imagination qui voulait garder le souvenir d'un si haut spectacle ; et ainsi que deux roues, obéissant à une même impulsion, ma pensée et mon désir, dirigés avec un même accord, furent portés ailleurs par l'amour sacré qui met en mouvement le soleil et les autres étoiles (1). »

Ainsi finit, au comble du savoir divin auquel peut parvenir l'intelligence humaine, ce poème auquel la terre et le ciel ont travaillé et qui est obligé de confesser son impuissance non à concevoir, mais à comprendre et à se représenter l'INCOMPRÉHENSIBLE.

---

(1) Canto XXXIII. V. 115-145.

CHAPITRE III.

JUGEMENT SUR LA *Divine Comédie.*

La plupart des critiques, les yeux fixés sur Homère, ont défini l'épopée : le récit poétique d'une action illustre et merveilleuse. Jugeant, d'après ce type de l'art grec, la *Divine Comédie*, ils ont déclaré Dante bien inférieur à Homère. C'est un faux point de vue. Le poète du moyen âge n'a pas songé à suivre les traces du poète grec. Il a voulu peindre l'esprit de son époque, et c'est à cela qu'il a dû sa puissance et son originalité. L'exécution d'une œuvre quelconque est subordonnée à sa conception. Homère a raconté la terre ; Dante a raconté le ciel. Pour l'un, le fait domine l'idée ; pour l'autre, l'idée domine le fait. La poésie homérique, c'est le fait idéalisé par la saillie ; la poésie dantesque, c'est l'idée incarnée dans un symbole. De cette différence de conception résulte la différence de procédés. Homère retrace des faits : la guerre de Troie dans l'*Iliade* ou les aventures d'un personnage dans l'*Odyssée*. De là l'unité d'action et l'unité de héros. L'intérêt puissant qui s'attachait aux événements du poème était singulièrement renforcé par l'intérêt du personnage principal, qui portait en lui la destinée de tout un peuple. Dante raconte la destinée humaine après la vie : l'*Enfer*, le *Purgatoire*, le *Paradis*, c'est-à-dire le châtiment, l'expiation, la récompense. Ici l'humanité tout entière est en cause dans le passé, le présent et l'avenir. De là la multiplicité des personnages que le poète passe en revue dans le triple séjour de l'éternité.

Il y a cependant un personnage qui ne quitte jamais la scène ; mais il n'est pas acteur dans le drame, il n'est que spectateur : ce personnage, c'est le poète lui-même qui décrit la scène, je veux dire les scènes variées de supplices et de triomphes qui passent tour à tour devant ses yeux, qui fait parler les ombres qu'il interroge, et qui raconte ensuite ses

émotions. Exiger dans un tel poème l'unité de personnage, l'unité de fait ou d'action, l'unité d'intérêt, c'est ne demander qu'un grain de sable au désert, une goutte d'eau à la mer, une étoile au firmament. Homère ne peut donc pas être la mesure de Dante, qui n'a d'autre mesure que l'infini. La *Divine Comédie* est le poème de l'humanité dans ses destinées futures, envisagées au point de vue de la foi catholique. C'est un poème, car la forme narrative y domine ; mais nous y trouvons tous les genres et tous les tons, depuis le drame jusqu'à la satire, depuis le sublime jusqu'au burlesque, parce que c'est le poème de l'humanité !

On a critiqué sans discernement le mélange du sacré avec le profane. Dante n'a pas fait du ciel chrétien un séjour réservé à une caste ou à une secte privilégiée : il a placé des païens dans les trois domaines du monde surnaturel, et il l'en faut louer ; il a compris que la mission du christianisme est de réconcilier avec le ciel l'homme de tous les temps. Il faut le plaindre seulement d'avoir placé Virgile au seuil de l'enfer pour n'avoir pas connu le vrai Dieu, et d'avoir mis Caton au seuil du purgatoire. Ce dont il faut le blâmer sans réserve, c'est d'avoir introduit la mythologie païenne dans son poème. Sans doute, la fiction joue un grand rôle dans la conception dantesque, et ceux qui seraient tentés d'en accuser le poète, ou peut les renvoyer à l'*Apocalypse*, où l'exilé de Patmos a vu dans le ciel des palais d'or, et dans l'enfer le puits de l'abîme. L'orthodoxie de Dante est dans ses dissertations dogmatiques. Quant à la nature des châtiments et des récompenses, et à la manière dont il distribue les places dans l'enfer, dans le purgatoire et dans le paradis, en tout cela le poète n'obéit qu'à sa fantaisie, quand il n'obéit pas à ses vengeances. Mais, s'il avait le droit de créer une mythologie chrétienne au service de son imagination, on ne comprend pas qu'il ait admis l'Olympe et le Tartare dans l'emploi des machines épiques d'un poème consacré à chanter les vérités du christianisme.

Les dogmes fondamentaux sur lesquels Dante a construit la *Divine Comédie* n'étaient pas une nouveauté inventée par la foi catholique. Chez tous les peuples, on a cru à un lieu de supplices pour les méchants, à un lieu de félicité pour les bons après la vie. Seulement le mystère répandu sur ce

monde surnaturel a laissé la poésie s'emparer de l'enfer et du ciel, et les peupler à sa manière, selon le génie des races. La foi catholique n'a pas arraché le voile du mystère qui nous dérobe les félicités du ciel et les châtiments de l'enfer : c'est le secret de Dieu. Nous ne savons qu'une chose, c'est que les justes jouissent d'un bonheur immatériel, de la vue de Dieu, de la *vision béatifique*, pour emprunter le langage de la théologie ; tandis que les méchants sont privés de la vue de Dieu et condamnés avec les démons, au *feu éternel*. Ce feu, quelle en est la nature? Est-ce une figure ou une réalité ? Nous l'ignorons, et l'Église ne s'est pas formellement prononcée sur ce point (1). En tout cas, l'Évangile, la théologie et les Pères ne parlent pas d'un autre châtiment que de celui du feu. Dante, faisant œuvre de poète, et voulant tout présenter en images, ne pouvait se borner au supplice du feu entendu dans son sens propre. Bien qu'il ne s'agisse que des esprits et que les châtiments matériels n'atteignent que les corps après leur résurrection, il fallait inspirer la terreur et renouveler l'intérêt par la diversité des tourments. Où serait la poésie sans cette variété de supplices que le poète invente ? Les prédicateurs, au moyen âge, et parfois dans les temps modernes, ont eu recours aux mêmes procédés pour frapper l'imagination des hommes. Ces choses-là sont mieux à leur place dans un poème que dans la chaire. Pourvu qu'on ne les donne pas comme des vérités, nous n'avons rien à dire, et nous sommes prêts à admirer le talent du peintre. Quelque prodigieuse pourtant que soit l'imagination de Dante, ce n'est pas cette description des tortures infernales qui fait l'attrait de l'*Enfer*. L'intérêt est tout entier dans les épisodes. Et cela est si vrai, que ceux qui n'y regardent pas de près et qui n'ont pas embrassé d'un coup d'œil la sublime conception du poète appellent la *Divine Comédie* un poème épisodique. Rien en effet ne relie entre eux ces épisodes. Le poète passe d'une ombre à l'autre, au gré de sa fantaisie, et l'épisode qui suit n'a rien de commun avec celui qui précède ; mais l'intérêt de ces épisodes est dans leur rapport avec les événements contemporains. Dante supplicie ses ennemis et les

(1) Les théologiens toutefois sont moralement unanimes à soutenir que le feu ici n'est pas métaphorique, mais réel.

cingle d'un vers qui siffle comme le fouet des démons. Ces ombres, interrogées par le poète, racontent, comme nous l'avons vu, les causes de leurs infortunes et de leurs châtiments.

Le poète s'échappe en imprécations contre son ingrate patrie. La colère est sa muse dans cette première partie de son poème, la plus dramatique et la plus intéressante pour le vulgaire qui aime à se repaître au spectacle des douleurs. Il n'a pas craint de précipiter dans l'abîme moines, évêques, cardinaux, papes, quand il les comptait parmi ses ennemis politiques. Quels que fussent les écarts et les excès de son époque, il est peu chrétien d'invectiver à tout propos et hors de propos les chefs de l'Église, pour obéir à ses rancunes personnelles. La charité n'était point la vertu du poète, qui aurait dû trembler en décrivant les supplices réservés à la violence. Quoi qu'il en soit, Dante, malgré ses invectives contre le clergé de son temps, était en général d'une parfaite orthodoxie. C'est pour cela que la cour de Rome à son égard a été si tolérante. Je ne sais pourtant si elle n'eût pas mieux fait de se montrer plus sévère. L'œuvre de Dante, en effet, pour être catholique, n'est point assez religieuse. Il a trop vu le mal autour de lui pour croire efficacement au bien. Il semble n'avoir inventé son enfer que pour y plonger ses ennemis de leur vivant même ; et quand il monte au ciel, c'est pour mieux lancer ses anathèmes en les plaçant sur des lèvres saintes.

Cette manière d'envisager le sort de l'homme après la vie n'est point de nature à inspirer ni l'amour ni la foi.

N'est-ce pas profaner ses croyances que de les chanter ainsi ? N'est-ce pas le cas de répéter avec Boileau :

> Et, fabuleux chrétiens, n'allons point dans nos songes
> Du Dieu de vérité faire un dieu de mensonges ?

On a beau se conformer aux enseignements de la théologie, si l'on peint l'enfer, le purgatoire et le paradis sous des couleurs qui ne ressemblent en rien à la vérité. Sans doute le poète de la *Divine Comédie* a donné un grand exemple en restant fidèle à l'Église, malgré les écarts qu'il reproche à ses ministres. Et le clergé d'aujourd'hui ne craint pas ces invectives parce qu'il ne ressemble plus en rien à ce clergé

trop mêlé à la politique et trop oublieux de ses devoirs. Mais Dante n'en mérite pas moins d'être accusé d'avoir, pour satisfaire ses haines, oublié que l'Église doit être avant tout l'école du respect et que prêcher le mépris contre les représentants d'une religion en prétendant la respecter elle-même, c'est travailler sans le savoir au profit de l'incrédulité. Dante condamné à l'exil et pardonnant à ses ennemis eût été un vrai disciple du Christ, un chrétien héroïque ; Dante s'armant de son génie pour les clouer au pilori a perdu ses droits à la pitié des âmes généreuses.

Mais les critiques modernes qui ont voulu faire du grand Toscan un précurseur de Luther se sont complètement fourvoyés. Celui qui maudissait la France dans la personne de Philippe le Bel, pour avoir outragé dans Anagni la majesté sacrée du vicaire de Jésus-Christ, n'a certes pas trahi la cause de l'Église. Qu'on lise son *Paradis* : on y trouvera les plus graves questions dogmatiques traitées et résolues avec une sûreté de dialectique et une puissance de raisonnement surprenantes. Le poète-théologien s'enfonce à la suite de saint Thomas dans les arcanes de la scolastique qui semble n'avoir pas de secret pour lui, tant il s'y meut à l'aise dans le style de l'école. Ces discussions, si intéressantes au moyen âge, ont perdu singulièrement de leur prestige depuis que la théologie s'est confinée dans les écoles purement ecclésiastiques, et depuis que la foi s'est affaiblie parmi les hommes livrés à toutes les fluctuations du scepticisme.

Voltaire appelait Dante un monstre d'obscurité, et il n'avait pas tort à son point de vue. Trois choses sont nécessaires pour comprendre le divin poème : connaître d'abord les événements de l'époque ; posséder ensuite la science religieuse du moyen âge et sa terminologie spéciale ; avoir enfin la clef d'un symbolisme métaphysique placé hors des regards du vulgaire. Il ne faut pas perdre de vue que c'est là un sujet moral, dont la première partie, et jusqu'à un certain point la seconde, sont seules accessibles au commun des lecteurs.

Le *Paradis* est écrit pour des intelligences d'élite, initiées aux secrets de la philosophie religieuse. C'est ce qui en augmente la valeur au point de vue de la science, mais aussi ce qui en diminue la valeur poétique. Nous le verrons tout à l'heure.

Quand on a pénétré le symbolisme de la *Divine Comédie*, on y trouve partout un but philosophique et moral. La divine trilogie est l'image de la destinée humaine. En entrant dans la vie, le mal nous sollicite de toutes parts : c'est l'*enfer* déchaîné contre l'homme ; sans cesse il le faut combattre pour gagner le ciel : la vie est une lutte incessante entre le bien et le mal. La terre est une vallée de larmes, dit l'Écriture : c'est le *purgatoire ;* heureux ceux qui le font ici-bas ! En se purifiant ainsi des souillures du mal, on arrive à la possession du bien : le *paradis*.

Dante embrasse donc toute la destinée présente et future de l'humanité. Mais la raison ne suffit-elle pas pour nous guider sur la route du progrès moral ? Non, pas plus dans les choses de la terre que dans les choses du ciel. Le progrès est un édifice que, de siècle en siècle, l'homme élève vers Dieu ; la foi en est le fondement ; la raison, l'ouvrière. Chaque génération apporte sa pierre, prépare ses matériaux ; mais ce n'est pas pour sa base, c'est pour son couronnement. Un siècle laisse tomber ce qu'un autre siècle édifie ; mais le fondement reste inébranlable comme un rocher battu des flots.

Virgile, placé à la limite d'un âge qui finit et d'un âge qui commence, sert de guide au poète dans son voyage à travers le monde de l'*Enfer* et du *Purgatoire* : c'est la raison éclairant l'homme dans les rudes sentiers de la vie ; mais Virgile reçoit sa mission de Béatrice, qui représente la foi divine. La raison ne travaille donc pas seule au perfectionnement de l'humanité, même dans les choses d'ici-bas ; c'est surtout dans les choses du ciel qu'elle est insuffisante. Virgile, arrivé au sommet du purgatoire, cède la place à Béatrice pour conduire le poète, c'est-à-dire l'homme, à travers les sphères célestes. Toutefois remarquez la profondeur de ce dessein, la foi ici même n'impose pas silence à la raison. Ces deux forces doivent s'entr'aider et non se combattre. La foi éclaire la raison et la raison éclaire la foi. C'est dans la théologie que se consomme cette alliance. La science humaine, appuyée sur la foi, soulève avec ce levier puissant le poids de l'infini ; mais il est des mystères que ne peut sonder la science et que la foi seule peut révéler : c'est saint Bernard remplaçant Béatrice pour faire contempler au poète l'Essence infinie dont la splendeur

rayonne dans l'Empyrée par delà tous les cieux : Voilà le symbolisme profond de la *Divine Comédie*.

On se demande avec étonnement comment Dante a pu rester poète en scrutant d'un œil hardi les abîmes de la science divine et humaine. De quel génie ne faut-il pas que la nature l'ait doué, pour n'avoir pas laissé évaporer le parfum du vase, quand la liqueur était soumise à une telle élaboration ?

C'est ici le lieu d'apprécier, au point de vue poétique, l'épopée dantesque dans son ensemble comme dans ses détails. Et d'abord d'où vient ce nom de *Comédie*, auquel la postérité a ajouté l'épithète de *Divine?* Le poète, qui avait sur le drame des idées confuses, reconnaissait trois genres de style comme les anciens : le sublime ou *tragique*, le tempéré ou *élégiaque* et le simple ou *comique*. La langue vulgaire avant Dante n'était en usage que dans les chants d'amour. Le respect de l'antiquité exigeait que les grands poèmes fussent écrits en latin : témoin l'*Africa* de Pétrarque. Dans une des heures pénibles de son exil, Dante se présenta au monastère de Corvo sur la Spezzia. — Que cherchez-vous ? lui demande un des moines du couvent. — La paix, répond le poète. Le moine, frappé de cette réponse, reconnaît bientôt le grand proscrit dont le nom était dans toutes les bouches. Quel dommage, dit-il, en jetant les yeux sur la *Cantica* de l'Enfer, quel dommage que de si hautes pensées soient revêtues du costume grossier du peuple. Mais Dante avait deviné l'avenir. Néanmoins, il jugea que son œuvre appartenait au genre comique, tant par le style que par le dénouement heureux, en contraste avec le tragique qui finit par une catastrophe. Quelque étrange que soit ce nom de *Comédie* appliqué au poème du monde surnaturel, l'œuvre est conçue comme un drame en trois actes, une trilogie dialoguée entre le poète et les personnages qu'il rencontre : c'est le drame de la vie future, où chacun joue le rôle qu'il s'est assigné lui-même par ses actions. Le poète raconte ce qu'il a vu dans son triple voyage : de là la forme épique ; mais tous les genres sont ici confondus. Au milieu d'un récit, vous trouvez une ode dithyrambique, plus loin une satire contre Florence, les papes ou les moines ; ici la mélancolie du poète s'exhale en strophes élégiaques ; là s'étend un riant paysage décrit sur le ton de la pastorale, et partout le théologien uni au poète jette à

pleines mains les sentences didactiques. Où trouver dans une œuvre d'art plus de variété ?

Mais l'unité de conception, par où se manifeste la force du génie dans les œuvres de longue haleine, la retrouvons-nous dans la *Divine Comédie ?* Le poème est divisé en trois parties, mais ces trois parties sont étroitement liées entre elles. Au sortir de l'enfer s'élève la montagne du purgatoire, dont le sommet forme le paradis terrestre d'où le poète monte au ciel : Voilà, sous ses trois phases, la destinée future de l'homme, selon le mérite de ses actions. C'est une conception gigantesque. Il faut l'embrasser d'un seul coup d'œil pour en comprendre la grandeur. Chaque fiction prise à part, quoique révélant une imagination puissante, ne peut donner une idée du génie transcendantal d'Allighieri. Prenez même chaque partie comme un tout isolé, et, à l'exception des épisodes qui sont les grandes beautés de détail, vous ne serez étonné que de la bizarrerie des inventions poétiques représentant les supplices de l'enfer ou les extases du paradis.

Longtemps on ne connut en France que l'*Enfer*. Mme de Staël, dans son *Allemagne*, ne donne pas au poème d'autre nom. C'est la partie la plus poétique et, par conséquent, la plus populaire, tant à cause des épisodes admirables qu'elle renferme que de la sauvage énergie des tableaux et du style. Le vulgaire est plus sensible à ce qui ébranle les nerfs qu'à ce qui parle à l'âme. Il veut être émotionné plutôt qu'ému.

Le *Purgatoire*, malgré ses descriptions riantes, qui tranchent par le contraste avec les descriptions horribles de l'Enfer, est plus monotone et moins saisissant, parce que l'espérance plane sur ces supplices et en adoucit la rigueur. Mais, ici comme partout, les épisodes soutiennent et ravivent l'intérêt ; enfin l'apparition de Béatrice dans le paradis terrestre est le plus intéressant tableau du poème.

Le *Paradis* est très riche en couleurs ; mais il y règne une lumière si éblouissante que l'imagination a peine à suivre le poète faisant ruisseler en rayons d'or tous les esprits de feu. Ce qu'on regrette, c'est de ne pas trouver ici la peinture du bonheur des élus. Sous ce rapport, Fénelon décrivant les Champs-Élysées, le paradis païen, au XIXe livre du *Télémaque*, l'emporte sur Dante décrivant le paradis chrétien. On se sent animé d'un plus vif désir d'être plongé dans cet

océan de divine lumière que de faire de la théologie avec les élus du ciel.

Mais, ne l'oublions pas, Dante écrivait pour son époque. De là l'exposition et la discussion des principaux dogmes de la foi catholique. Ici le fait disparaît devant l'idée. Le style est poétique et précis tout à la fois. Il est impossible de porter plus loin la poésie de l'expression dans des sujets si philosophiques.

Je n'en reste pas moins persuadé que le domaine de la philosophie n'est pas celui de la poésie, et que si la poésie peut être philosophique et la philosophie poétique, c'est quand l'idée devient sentiment, et non pas quand on formule des syllogismes. La poésie est la langue universelle du sentiment comme la philosophie est la langue de l'idée : voilà la vérité.

Il n'y a donc pas, pour le commun des lecteurs, progression d'intérêt dans cette troisième partie du poëme dantesque. A mesure que la pensée s'élève, la forme s'épure et s'idéalise, il est vrai, mais nos faibles yeux sont fatigués de splendeurs. Dante n'est souverainement poète que quand il renonce à l'exposition dogmatique pour donner carrière à son enthousiasme ou à son indignation, ou enfin, quand il peint la nature dans ses comparaisons, dans ses contrastes, dans ses descriptions. On dirait alors qu'il a respiré les parfums de l'Éden, tant il est vrai, tant il est simple, tant il est primitif, malgré la richesse de ses couleurs. Vous venez de l'entendre rivaliser avec saint Thomas, et tout à coup, rejetant sa robe doctorale, vous le voyez rivaliser avec Homère. Au milieu des broussailles de la scolastique s'étend un site verdoyant où la nature prodigue tous ses dons de grâce et de beauté. Le poète disparaît dans l'infini, et quand, l'esprit tendu, vous désespérez de suivre sa trace, il redescend sur la terre semant des fleurs sur ses pas. Il y a dans ces contrastes un charme qu'Homère n'a pas rencontré.

On est heureux de retrouver la nature dans le monde des esprits. C'est par là que Dante reste poète en remuant les profonds arcanes de la métaphysique. Ses descriptions sont tellement pittoresques que les objets sautent aux yeux, et que l'imagination ne se figure pas les choses autrement qu'il ne les voit. Le poète a dû se faire illusion à lui-même en

décrivant ce monde fantastique. Pour peindre les supplices de l'enfer et les joies du ciel, il trouve des expressions qui donnent à la pensée une empreinte ineffaçable. Les symboles les plus immatériels, les rayons, les feux, les étoiles et cette rose blanche dont les pétales portent avec les sièges des élus les neuf chœurs des anges, et les cercles concentriques de la *Trinité*, tout reçoit une forme d'une précision géométrique. On a beau être ébloui, le poète vous emporte dans sa vision, comme un vautour emporte un faible oiseau dans ses puissantes serres. Il ne vous lâche que quand il s'est perdu dans l'infini et vous retombez sur la terre, foudroyé d'admiration.

La sensibilité du poète est égale à son imagination créatrice. Sous ce rapport, Dante n'est pas italien : c'est un barde du Nord. Les rigueurs de l'exil, les chagrins domestiques, l'esprit du christianisme lui-même lui avaient donné cette corde grave qui remue les entrailles humaines, et sans laquelle le génie poétique reste toujours incomplet : la *mélancolie*.

L'Italie est la terre de l'imagination. En fait de sentiment, elle ne connaît guère que la tendresse, la délicatesse et la grâce. Dante lui a fait sentir les sublimes tristesses de l'âme jetant un regard amer sur un passé irrévocable, ou aspirant du sein de ses misères vers l'éternelle patrie.

Le poète a donc marqué son œuvre des qualités souveraines du génie. Une seule lui manque : la perfection du goût. Il pousse parfois, nous l'avons vu, l'horreur jusqu'au dégoût, la liberté de l'expression jusqu'à l'indécence, la violence jusqu'à la grossièreté. Il a des images qui soulèvent le cœur, comme il en a qui font monter la rougeur au front ; mais il en faut accuser son siècle plutôt que lui-même. Son génie était sublime ; son siècle était barbare. La religion était dans toute sa splendeur ; mais la religion en Italie n'a jamais empêché la violence ni l'immoralité. L'élégance et la dignité des mœurs peuvent seules inspirer le goût littéraire.

Dans les temps de révolutions ou de guerres civiles, la délicatesse et la bienséance sont des vertus ignorées. Ne vous étonnez donc pas si ce grand fleuve de poésie où se mirent les astres du ciel charrie parfois du limon dans ses eaux troublées. Les trivialités et les grossièretés de Dante sont un tribut que le poète paie à son siècle. L'épisode de Françoise

de Rimini suffirait à prouver que la délicatesse et la grâce ne lui étaient point étrangères. Quand on a lu cet épisode et celui d'Ugolin, on sent toute la vigueur et tout le charme de ce puissant génie. Quant à ses obscurités, elles tiennent, d'un côté, à ses allusions souvent insaisissables aux événements contemporains, de l'autre, au style philosophique de l'école. Pour le poète, Florence c'est le monde ; pour la postérité, c'est un petit coin de l'Italie. Voilà pourquoi nous ne pénétrons pas le sens de certaines allusions à la plèbe ou à la municipalité florentine. La scolastique a perdu son empire, et le monde n'est plus initié aux termes de l'école. Voilà pourquoi les Italiens eux-mêmes ont tant de peine à comprendre certains vers du *Paradis*. Les commentaires, au lieu d'éclaircir le texte, ne font souvent que l'obscurcir davantage.

La clarté est une qualité essentielle ; mais c'est une qualité relative. On oublie trop que la pensée porte nécessairement le costume du siècle où elle a été conçue, et que les choses abstraites ne sont pas à la portée des esprits incultes ou obtus.

Je ne dis rien des jugements d'Allighieri : la plupart ne sont inspirés que par la haine. Ces jugements ne sont pas des jugements, ce sont des coups de lanière qui mettent en lambeaux la réputation de ses ennemis. Il était trop passionné pour être équitable dans sa critique : il n'y a d'impartial que celui qui ne prend parti que pour la vérité et la vertu contre l'erreur et le vice, en respectant ceux qui s'égarent et en qui la bonne foi peut être aussi respectable qu'en nous-mêmes.

Quels que soient ses défauts, Dante, créateur de langue, est le plus grand génie littéraire de l'Italie. Nul n'a égalé l'énergique concision d'un style où chaque tercet, on pourrait presque dire chaque mot, est un monde d'idées.

Lamartine, sévère jusqu'à l'injustice pour la conception de son œuvre, a loué son style d'une façon éclatante : « Le style n'a été, ni avant ni après, ni dans les vers, ni dans la prose, élevé par personne à une plus forte saillie sculpturale, à une plus éclatante couleur pittoresque, à une plus énergique concision lapidaire que dans les chants de Dante. Un mot est un bloc taillé en statue, d'un seul geste, par ce sculpteur de paroles ; un coup de pinceau est un tableau vivant, où rien ne manque, parce que l'image frappe, vit et remue sur

la toile de ce coloriste d'idées ; chaque pensée tombe proverbe de chaque vers en sortant de cet esprit ou de ce cœur dont le contre-coup, aussi puissant que le coup du balancier sur le métal, frappe en monnaie ou en médaille tout ce qui passe par sa pensée d'airain. »

Si l'on en excepte les poètes initiateurs de l'école franciscaine s'exprimant dans un dialecte purement local, l'Italie, avant Dante, ne connaissait que la langue, tour à tour efféminée et subtile, de l'amour profane. C'est l'aigle toscan qui, des bords de l'Arno s'envolant dans l'immensité, a appris à son pays et à l'Europe comment on s'élève aux grandes idées et aux grandes choses, et c'est sa plume qui a appris à graver la pensée en traits immortels. A ce titre, inclinons-nous : c'est le père de la grande poésie dans l'Europe moderne.

CHAPITRE IV.

PÉTRARQUE.

Dante avait par sa renommée effacé tous ses contemporains. Il s'était élevé trop haut pour que personne fût tenté de marcher dans sa voie. Il eut néanmoins des imitateurs, comme tous les hommes de génie, dont on croit surprendre les secrets en suivant leurs procédés. Mais on ne réussit jamais qu'à reproduire avec plus ou moins d'habileté le corps du style : l'âme n'y est pas, parce qu'elle est personnelle et par conséquent intransmissible. Les imitateurs de Dante ont pu acquérir quelque réputation dans leur siècle. Aujourd'hui ils sont tellement oubliés en Italie et si inconnus en Europe, qu'ils ne méritent pas d'occuper la moindre place dans la galerie des poètes dignes de mémoire. Nous n'entendons pas ressusciter les morts.

Quand on parcourt les temps barbares, on aime à surprendre à travers les ténèbres le plus faible rayon de lumière. On est consolé, car on se dit : l'esprit humain a ses nuages, il ne s'éteint jamais. Mais quand reparaît le jour, quand le soleil de l'art brille à l'horizon, il faut laisser les obscures étoiles rentrer dans la nuit. Après Dante, il faut parler de Pétrarque ; après le père de l'épopée chrétienne, le père de la poésie lyrique.

Pour comprendre Pétrarque, comme pour comprendre Dante, il faut connaître tout à la fois l'homme et l'époque. L'esprit de liberté qui, dès le onzième siècle, avait poussé l'Italie à s'affranchir de l'empire germanique et couvert la Péninsule d'une foule de petites républiques jalouses de leur indépendance, l'esprit de liberté, si fatal aux peuples indo-

ciles au joug des lois, livrait, nous l'avons vu, cette belle et malheureuse contrée à toutes les horreurs de la guerre civile.

Néanmoins, dans la sphère intellectuelle, le mouvement des esprits, provoqué par l'appât du pouvoir, qui dans les États libres est la récompense du talent, favorisait la culture des lettres ; mais l'ambition politique poussait vers les arts et les sciences pratiques : le droit, l'éloquence et l'histoire, comme au temps de la république romaine. La plupart des grands esprits du quatorzième siècle : Jean Villani, André Dandolo, Albertino Mussato, concentrèrent leurs facultés dans l'étude de l'histoire. Mussato, qui était poète (1) et qui reçut le laurier poétique à Padoue, sa ville natale, fut trop engagé dans la carrière des emplois pour avoir pu se livrer à l'aise à ses goûts littéraires. Il a fait, selon la coutume des écrivains-hommes d'État, le récit des événements où il fut tout à la fois acteur et témoin. Voilà sans doute ce qu'il serait advenu de Dante lui-même, s'il n'avait pas connu l'exil ou s'il était rentré dans sa patrie. Il avait bien tort de tant haïr ses ennemis : ils ont fait sa gloire en le persécutant.

Les esprits étaient donc tournés vers la politique. La rivalité des États italiens avait fait naître la nécessité de confier aux meilleurs citoyens les destinées du pays. C'était un grand pas vers la stabilité monarchique ; mais la soif du pouvoir entretenait la discorde entre les familles les plus puissantes. Tous les moyens étaient bons pour supplanter un rival : ce qu'on ne pouvait obtenir par la ruse, on l'obtenait par le poison. Partout le poignard frappait dans l'ombre. Les deux grands fléaux du moyen âge, la barbarie et la corruption, dévoraient la société. La papauté, seule puissance qui eût pu maintenir l'ordre, l'union, le respect de l'autorité en Italie, avait perdu tout son prestige depuis qu'elle avait quitté Rome pour établir sa résidence à Avignon. Philippe le Bel avait souffleté Boniface par la main de Nogaret ; il souffleta l'Église, et cette fois de sa propre main, en lui imposant un pape français et en le plaçant aux portes de la France. La royauté française n'en recueillit pas les fruits. Elle avait cru asservir l'Italie, elle fut asservie à son tour, et faillit jeter la France

(1) Il a écrit avec talent des élégies, des épîtres, des églogues et même deux tragédies.

en esclave aux pieds de l'Angleterre. Quant à l'Église, elle fut déconsidérée par les vices de ses prélats, qui préparèrent le grand schisme d'Occident et la révolte de Luther. S'il fallait en croire les écrivains du temps, la cour pontificale d'Avignon ressemblait plus à la cour de Sardanapale qu'à la demeure du père de la chrétienté. Pétrarque, qui avait peu de sévérité dans ses mœurs, appelle Avignon la *Babylone de l'Occident*. Il y a sans doute là quelque exagération. Pétrarque travaillait à faire rentrer la papauté dans Rome, et il espérait y décider le pape, en lui ouvrant les yeux sur les désordres de sa cour. Quoi qu'il en soit, ce fut pour l'Église un malheur irréparable, et pour l'avenir un grand enseignement. Combien de divisions et de guerres civiles en Italie furent la conséquence de cette translation du saint-siège ! Philippe le Bel est l'auteur de tous ces maux dont il porte la responsabilité devant l'histoire.

Comme on le voit, les événements étaient peu favorables à la poésie. Il n'y avait guère place que pour la satire ou pour l'élégie patriotique. Le rétablissement éphémère de la république romaine pourra exciter un moment l'enthousiasme de Pétrarque, mais les folies de *Rienzi* auront bientôt déconcerté l'admiration. La seule source véritable d'enthousiasme poétique au quatorzième siècle était l'inspiration personnelle. C'est l'époque du *lyrisme*. Pétrarque s'exercera bien dans l'épopée ; mais, faute de pouvoir chanter les événements de son siècle, il chantera le héros de la guerre punique, Scipion l'Africain, dans son poème latin qu'on ne lit plus aujourd'hui.

Beaucoup s'imaginent que l'amant de Laure n'a écrit que des chants lyriques. Il en est même qui croient que sa réputation tout entière repose sur ses *sonnets*. Il est vrai que la postérité ne connaît plus de Pétrarque que ses poésies italiennes, consacrées pour la plupart à l'objet de son amour ; mais ce n'est là que la moindre partie de ses œuvres : sur douze cents pages in-folio, les chants lyriques de Pétrarque n'en occupent pas quatre-vingts. Les *sonnets*, les *canzoni*, les *trionfi* n'étaient pour lui qu'un amusement, un jeu, une distraction à de plus graves études. C'est à ses œuvres latines qu'il avait demandé la gloire. Il ne prévoyait pas que la langue vulgaire allait prendre possession de l'avenir, et que ses élucubrations latines seraient un jour mises en oubli,

tandis que ses chants d'amour feraient éternellement les délices de l'Italie et de l'Europe. Tel est le sort des livres et des langues. *Habent sua fata libelli.*

Toute la réputation de Pétrarque, au quatorzième siècle, réputation colossale, est dans ses compositions latines, où il imitait tour à tour Cicéron et Virgile, avec une habileté prodigieuse pour l'époque. S'il fut couronné au Capitole, ce n'était pas pour ses chants lyriques : c'était pour son *Africa*, qui était encore sur le métier et qui ne fut pas même entièrement achevé, mais dont on disait merveille avant son apparition. L'Europe était attentive, comme si, au sein de l'Italie, un second Virgile était né ; et c'était vrai, il y avait un Virgile, mais ce Virgile n'était pas le poète de l'*Africa :* c'était l'amant de Laure

Entrons plus avant dans l'esprit de ce siècle pour comprendre l'influence de Pétrarque. Il semble que les divisions de l'Italie eussent dû arrêter l'essor de l'imagination poétique. Le contraire arriva : les divisions de l'Italie aidèrent à l'épanouissement des lettres. C'est la physionomie originale de ce siècle. Les princes rivalisant entre eux d'émulation se firent gloire d'honorer les ouvriers de l'intelligence. Ils en firent un instrument de règne, pour éblouir l'imagination populaire. Parmi les protecteurs de Dante, nous avons déjà distingué les *Scaligeri* de Vérone et *Guido Novello* de Ravenne.

Mais c'est surtout à l'avènement de Robert le Sage au trône de Naples, que la passion des lettres s'empara de la Péninsule. Robert, c'était la science sur le trône : théologie, philosophie, médecine, éloquence, personne n'était plus habile ni plus versé que lui dans toutes ces matières. Il disait lui-même que si pour régner il fallait abandonner les lettres, il renoncerait plutôt à la couronne. La poésie seule lui était étrangère, non en théorie, mais en pratique ; et il regrettait dans sa vieillesse de ne pas s'être exercé à la versification. Son ambition ne lui laissait plus le temps d'en faire l'apprentissage ; mais sa prédilection pour les poètes prouve qu'il y aurait réussi comme en tout le reste. Il faut être poète pour aimer la poésie avec tant de passion.

L'exemple de Robert fut contagieux. Les *Visconti* de Milan, les princes de la maison d'Este à Ferrare, les *Gonzague* de Mantoue, les *Corrège* de Parme, les *Carrare* de

Padoue et le doge *André Dandolo* rivalisèrent d'émulation en faveur des lettres, et comprirent que les poètes et les savants sont les vrais consécrateurs de la royauté, parce qu'ils jettent sur la gloire l'auréole du génie.

Aussi quelle ardeur pour la science dans les grandes universités d'Italie, à Bologne, à Padoue, à Naples ! La scolastique se traînait dans les sentiers battus, s'attardant aux questions les plus minutieuses et aux arguments les plus subtils. Le règne des grands théologiens de l'école était passé ; mais le génie de Thomas d'Aquin, de Bonaventure et d'Allighieri planait sur ce siècle, et poussait les esprits à explorer tous les recoins de la pensée religieuse. La vénération qu'on portait alors au sacerdoce venait moins de la vertu que de la science. Et quand je dis la science, je n'entends pas seulement par là les études ecclésiastiques, mais l'étude de la médecine, l'étude du droit et la connaissance de l'antiquité. Le droit était particulièrement en honneur. Les querelles politiques des Guelfes et des Gibelins avaient pénétré jusque dans la jurisprudence. Les Gibelins s'appliquaient au droit civil, les Guelfes, au droit canon ; les uns cherchant dans les lois des armes pour combattre, les autres pour soutenir les prétentions de la papauté. L'étude des Décrétales était si répandue, que le plus célèbre canoniste de l'Italie, au quatorzième siècle, fut un laïque *Jean d'Andrea*, qui, lorsqu'il était malade, se faisait remplacer dans sa chaire à Bologne par sa fille *Novella*, cachant sa beauté derrière un rideau, pour ne pas distraire ses jeunes disciples pendant sa lecture. Le droit civil était professé dans la même université de Bologne par un homme aussi remarquable comme poète que comme jurisconsulte, *Cino da Pistoia*, qui fut le maître de Barthole dans la science des lois et le maître de Pétrarque dans l'art de la poésie.

Les sciences étaient donc cultivées avec ardeur dans ce siècle ; mais c'est la culture des lettres classiques qui exerçait le plus grand ascendant sur l'esprit de l'époque. Celui qui savait le mieux écrire et le mieux parler en latin de Cicéron et de Virgile devait être l'homme du siècle. Cet homme fut Pétrarque. Dans l'Europe, divisée par les déchirements de la féodalité, il y avait un pouvoir unique, et ce pouvoir, c'était la république des lettres dont Pétrarque était le chef. Il

exerça pendant quarante ans cette royauté du génie, et l'on peut dire sans hyperbole qu'il fut la première puissance de l'Europe, au quatorzième siècle, par son éloquence, sa philosophie et son érudition, non moins que par son talent de poète. C'est l'âge littéraire succédant à l'âge théologique et féodal.

La grande passion de l'époque, passion qui devait durer trois siècles, était la recherche des manuscrits des auteurs classiques de l'antiquité. Ils étaient rares alors. La barbarie et l'ignorance les avaient détruits ou disséminés partout, et pour les retrouver, il fallait se livrer à des recherches pénibles et souvent infructueuses. A l'appel de Pétrarque, toute l'Europe se mit en mouvement. On fouillait partout; on creusait la terre, si je puis dire, pour chercher cette mine d'or de la pensée. Pétrarque était en correspondance avec tous les pays et tous les peuples, et les séductions de sa plume entraînaient le monde dans cet irrésistible courant d'idées. Il fit de nombreux voyages en Italie, en France, en Allemagne, dans les Pays-Bas, partout où il espérait retrouver quelque trace d'auteurs anciens. Sa parole, aussi éloquente que sa plume, et son âme expansive lui faisaient partout des admirateurs et des amis. Tous les ouvrages classiques qui avaient échappé en Europe aux ravages des invasions et de la guerre, c'est à Pétrarque qu'on en doit la conservation.

A ce titre seul, sans doute, il mériterait une place à part dans l'histoire de l'humanité ; mais l'Italie lui doit d'autres bienfaits. Là, sa puissance contre-balança celle des souverains, non plus seulement dans la sphère intellectuelle, mais dans l'ordre politique. C'est lui qui était chargé des plus délicates ambassades auprès des princes de l'Italie et de l'étranger ; c'est lui qui réconciliait les villes et les républiques entre elles, et les souverains avec leurs peuples ; et quand il échouait, c'est que la voix de la raison ne pouvait plus se faire entendre. Pétrarque traitait de puissance à puissance avec le pape, avec l'empereur, avec le roi de France, avec tous les princes et tous les États de l'Italie. Il n'y avait pas d'épée ni de sceptre qui eût le poids de sa parole. Nous allons en juger par sa vie. On verra ce que peut la littérature, quand elle se respecte et qu'elle a conscience de sa valeur et de sa mission.

Fils d'un proscrit de Florence, qui avait été l'ami de Dante et qui avait joué un rôle politique dans la cité turbulente, Pétrarque eut, comme Allighieri, du sang guelfe et du sang gibelin dans les veines. Il naquit dans l'exil, en 1304, à Arezzo, grand foyer de l'opposition gibeline. Son père, qui voulait en faire un jurisconsulte et un canoniste, l'envoya à Montpellier, puis à Bologne, où il suivit les leçons de Jean d'Andrea et de Cino da Pistoia, le plus mélodieux des poètes en langue vulgaire et le plus savant des juristes. Pétrarque, à son école, développa les facultés poétiques dont la nature l'avait doué ; mais il déserta bientôt l'étude des Décrétales et des Pandectes pour suivre ses goûts littéraires. Dès sa première jeunesse, il s'était épris de la littérature antique. Il a raconté lui-même qu'à Montpellier, son père, ayant appris qu'il ne s'occupait que de poésie et d'éloquence, jeta ses livres au feu, et que, le voyant hurler de douleur, il retira des flammes un *Virgile* et un *Cicéron* à moitié brûlés, que le poète garda toute sa vie avec amour. Après la mort de son père, il vint s'établir à Avignon où était sa famille. Là, au sein de la cour pontificale, où tout était luxe et plaisir, il brilla par l'élégance de sa personne et le charme de sa conversation. C'est là qu'il connut cette femme célèbre qui devint la muse de ses chants immortels.

Pétrarque était sans fortune. Il fallait se choisir une position à la fois honorable et lucrative. Pour un érudit, pour un savant destiné à peser sur le monde, il n'y en avait que deux à cette époque : le droit et le sacerdoce. Il avait abandonné le premier, il ne lui restait plus que le second. Personne n'était moins fait que lui pour la prêtrise ; mais alors on se faisait prêtre comme beaucoup aujourd'hui se font soldats, moins pour aller à la guerre que pour porter l'épaulette qui est en honneur. Pétrarque commença par être un simple clerc, jouissant des bénéfices attachés à ses canonicats et à son archidiaconat de Parme ; mais il portait l'habit et devait en garder la décence. Sans doute, il avait le goût de la vertu et l'âme d'un sage ; et l'on sait que, devenu prêtre, il mena, à la fin de sa carrière, dans les collines euganéennes d'Arquà, la vie austère d'un cénobite : mais il eut bien des luttes à soutenir contre les assauts de sa nature passionnée, et n'en sortit pas toujours vainqueur.

Quoi qu'il en soit des inclinations de Pétrarque, son amour pour Laure, qui était épouse et mère, fut un amour idéal et matériellement irréprochable. Sans cet amour, nous serions privés du plus parfait modèle du lyrisme profane transformé, idéalisé, divinisé en quelque sorte au contact du christianisme. Mais qu'un homme ait pu, sans encourir le moindre blâme de la part de ses supérieurs, exercer des fonctions sacrées, porter l'habit du prêtre et nourrir dans son cœur un amour de femme, si pur et idéal que fût cet amour, c'est une chose étrange qui, à toute autre époque, eût passé pour un scandale que tout le génie du monde n'eût pas suffi à amnistier. Pétrarque avait trois grandes passions : l'amour de Laure, l'amour de l'étude et l'amour de la patrie italienne. Sa passion pour l'étude n'éteignit pas sa tendresse, mais elle le sauva du désordre, où il aurait perdu ses facultés. Fatigué du spectacle de la cour pontificale qui blessait l'élévation de son âme, il fixa sa résidence à Vaucluse, près d'Avignon, où il pouvait, en se livrant à ses goûts littéraires, suivre au moins des yeux et du cœur l'étoile de sa vie. C'est dans cette retraite champêtre, à l'ombre de ses bois et au murmure de ses fontaines, qu'il composa, au milieu de ses graves études sur l'antiquité, ses premiers sonnets amoureux inspirés par la vue de Laure qu'il rencontrait avec ses compagnes, tantôt dans les promenades publiques, tantôt dans les salons des grands, des cardinaux et du pape. Jamais il ne lui fut donné d'avoir un tête-à-tête avec la seconde moitié de son âme. Nous dirons quelles furent pour ses vers les conséquences de cette situation. Lassé de jeter au vent ses soupirs, il voyagea pour se distraire et surtout pour recueillir les manuscrits des anciens ; mais il ne tarda pas à rentrer dans sa patrie, le troisième et le plus solide de ses amours. Partout il fut accueilli comme le prince des poètes. Ses poésies latines, auxquelles il croyait devoir son immortalité, faisaient de lui un autre Virgile aux yeux des doctes, et ses poésies italiennes le rendaient populaire dans la société. L'image de Laure le poursuivant toujours, il était revenu chercher l'inspiration dans la solitude de Vaucluse, où Laure, charmée du retour de son poète, avait, dans ses excursions champêtres, réveillé tout son amour par un plus doux regard, un plus caressant sourire ; quand, un matin, il reçut deux lettres par

lesquelles Rome et Paris se disputaient l'honneur de poser sur sa tête la couronne de laurier, symbole du génie poétique. Ivre de gloire, le poète choisit Rome, objet de ses prédilections, où l'attiraient les souvenirs de la gloire antique non moins que les *Colonna*, ses amis et ses bienfaiteurs. Après avoir subi, pour la forme, une épreuve publique à la cour du roi Robert, où Boccace, ébloui de son éloquence, sentit naître en lui cette noble émulation de gloire qui s'était emparée de Thucydide à la lecture d'Hérodote aux jeux Olympiques, Pétrarque, le 8 avril 1341, fit son entrée solennelle à Rome, et, semblable aux triomphateurs antiques, il fut couronné au Capitole, aux applaudissements d'une foule immense. L'envie s'attacha dès lors à lui faire expier son triomphe. Il s'en consolait par l'étude, la faveur des princes et l'image de Laure, toujours présente à sa pensée. Son cœur le ramenait sans cesse à Avignon. Son amour, loin de diminuer, semblait augmenter avec les années, quand la peste cruelle qui sévissait alors sur l'Italie entière vint lui ravir son amie, le 6 avril 1348, l'anniversaire du jour où il l'avait vue pour la première fois ; Pétrarque pleura sa mort dans des élégies qui prouvent la sincérité, la vérité, la profondeur de sa tendresse. Il n'aspirait plus dans ses vers qu'à se réunir dans le ciel à celle qu'il avait tant aimée ici-bas. C'est là l'idée qu'il exprime sous mille formes différentes dans la seconde partie de son *Canzoniere*.

Mais il devait vivre et vécut désormais pour la gloire et pour son pays. Une année après son couronnement à Rome, Pétrarque, qui avait échauffé les têtes romaines en rappelant les glorieux souvenirs de l'antiquité, fut mis à la tête d'une ambassade chargée par les Romains de solliciter auprès de Clément VI le retour du saint-siège dans la capitale du christianisme. Il fallait à cette ville une de ces trois choses : la république, l'empire ou la papauté. Qu'avait-elle alors ? rien de tout cela : ni liberté, ni empereur, ni pape. Elle était livrée, comme aux plus malheureux temps du moyen âge, à la férocité et au brigandage de la noblesse. Les deux partis des Colonna et des Ursins s'y disputaient la direction des affaires, et le peuple, victime de ces discordes, de ces haines et de ces vengeances, réclamait son pape à défaut de l'empereur, dont le pouvoir contesté en Allemagne ne pouvait plus se rétablir

dans Rome. Clément VI, malgré l'éloquence de Pétrarque, ne céda pas aux instances du peuple romain. Le pape et les cardinaux se trouvaient mieux à Avignon. Pétrarque obtint pour récompense un prieuré, et un autre député, destiné bientôt à ressusciter un moment le fantôme de la république romaine, *Rienzi*, fut nommé protonotaire apostolique.

C'est un curieux phénomène que l'élévation et la chute de cet homme singulier, Brutus de fantaisie, élevé sur le pavois par l'enthousiasme des souvenirs, et détrôné par le ridicule et la folie. Il était fils d'un cabaretier de Rome et d'une lavandière ; mais cette lavandière avait, dit-on, du sang impérial dans les veines et descendait d'un bâtard de l'empereur Henri VII. *Cola di Rienzi* fut pris de la fièvre du patriotisme romain et du vertige de l'ambition politique. Ce qu'il voulait, ce n'était pas seulement arracher le pouvoir à la noblesse pour rendre à Rome sa liberté, c'était restaurer la république en replaçant Rome à la tête de l'Italie et du monde. Ce fanatisme républicain et impérial tout à la fois, il l'avait puisé dans l'éducation du collège, comme plus tard les républicains de la grande révolution française.

Les noms de Brutus, de Cicéron, de César, l'exaltaient jusqu'au délire. Il avait en lui du poète, de l'orateur, du démagogue. Il était né tribun. La nature s'était trompée de date : on ne recommence pas l'histoire. Cependant Rienzi put croire un instant que son rêve était une réalité. A force de déclamations enthousiastes et forcenées, il fit rougir le peuple romain de sa déchéance et lui inspira la passion de la gloire dont il était animé. Les fonctions qu'il tenait du pape ajoutèrent à son crédit, et quand sa popularité fut au comble, il se fit proclamer tribun et dictateur de la république romaine. Il punit les excès, les brigandages, les crimes de la noblesse. Il promulgua des réformes et des lois admirées de l'Italie entière ; il envoya des ambassadeurs aux puissances de l'Europe, dont plusieurs, et l'empereur lui-même, l'encouragèrent dans ses projets. Le pape n'osait protester contre le tribun qui, en abaissant la noblesse, semblait travailler au rétablissement de l'autorité pontificale. Rienzi était ivre de gloire et signait en tête de ses dépêches : NICOLAS LE SÉVÈRE ET LE CLÉMENT, LIBÉRATEUR DE ROME, ZÉLATEUR DE L'ITALIE, AMATEUR DU MONDE, TRIBUN, AUGUSTE.

C'est le malheur de l'Italie d'avoir toujours eu des hommes plus grands que ses destinées.

Pétrarque fut le soutien de cette audacieuse entreprise, qui n'était qu'une poésie. Grâce à lui, la chimère fut prise au sérieux. Le grand poète écrivait des odes pour faire appel à la concorde des princes italiens. Il ne réussit à rallier au tribun que les Visconti de Milan. Il échauffait le zèle de Rienzi et l'enthousiasme de Rome dans des épîtres célèbres qui battaient en brèche le pouvoir temporel des papes et qu'il osait dater d'Avignon. Il oubliait jusqu'à ses bienfaiteurs, les Colonna, ensevelis avec toute la noblesse dans ses dédains contre la tyrannie étrangère, qui depuis tant d'années sévissait dans Rome et faisait esclave la reine du monde. Mais le rêve ne dura qu'une année. Rienzi, frappé de démence, se crut véritablement maître de l'univers. L'évêque d'Orviéto, délégué du pape que le tribun avait pris pour collègue, et qui jusque-là avait gardé le silence de la peur, lança contre lui un arrêt d'excommunication ; Clément VI le répudia ; le peuple finit par se lasser de ses folies et s'unit à la noblesse pour le renverser du pouvoir. Cinq princes de la maison des Colonna avaient péri dans une émeute, quand Rienzi, se voyant perdu, s'enfuit de Rome pour se réfugier auprès du roi de Hongrie, un de ses protecteurs. Pétrarque, qui allait à Rome aider Rienzi de ses conseils, s'était détourné de sa route en apprenant la mort des Colonna et les dernières folies du malheureux tribun. Ses illusions avaient disparu devant la réalité sanglante qui le privait de ses meilleurs amis et décourageait ses patriotiques espérances. Plus tard, quand Rienzi, devenu sectaire, fut livré par l'empereur à Clément VI, Pétrarque intercéda en sa faveur et le fit passer pour un poète. Dès lors sa personne était sacrée : voilà l'esprit de l'époque.

Le génie était tout puissant auprès de Clément VI, pontife de mœurs légères, mais plein d'élégance, et à qui il n'a manqué que d'être Italien pour mériter d'être appelé le Léon X du quatorzième siècle. Son successeur, Innocent VI, pontife austère, mais étroit d'esprit, n'était pas loin de prendre Pétrarque pour un sorcier. Le poète se vengea de ses dédains en s'attachant plus que jamais à la cause gibeline. C'est alors qu'il devint l'ami et en quelque sorte le premier ministre des

Visconti de Milan, sans toutefois aliéner sa liberté ni son indépendance. Ses ambassades pour unir Gênes à Milan, pour réconcilier Gênes et Venise, et pour féliciter le roi de France, Jean II, d'être sorti des prisons d'Angleterre, sont un éclatant témoignage de la confiance dont le poète jouissait auprès des souverains de la Lombardie. De nouveaux mouvements avaient éclaté à Rome. Innocent VI imagina de rétablir la fortune de Rienzi pour faire rentrer la Ville éternelle sous sa domination ; mais le tribun, recommençant ses cruautés et ses folies, fut déchiré par la populace. Pétrarque le vit périr avec indifférence ; il avait placé ailleurs ses sympathies : il attendait de l'empereur d'Allemagne la délivrance de Rome et la restauration de l'empire romain.

De Milan, il écrivit à Charles IV et le supplia de mettre fin aux déchirements de l'Italie, qui faisaient saigner son cœur de citoyen ; mais Charles IV, prince éclairé d'ailleurs et ami des lettres, n'avait ni assez d'énergie ni assez d'ambition pour prendre en Italie les rênes du pouvoir. Appelé par les seigneurs de la ligue lombarde révoltés contre la tyrannie de leurs princes, il se borna à négocier, par l'intermédiaire de Pétrarque, une trêve avec les Visconti. Puis ayant reçu, à Milan et à Rome, les hochets de la souveraineté, il reprit la route de l'Allemagne. Le poète, déçu dans ses espérances, le poursuivit de son ironie et de ses dédains.

Un pontife selon son cœur ceignit enfin la triple couronne. Urbain V, après avoir purgé la cour d'Avignon, quitta la Babylone de l'Occident pour rétablir le saint-siège dans la Jérusalem de la chrétienté, veuve depuis bientôt soixante ans de ses pontifes. Personne plus que Pétrarque ne contribua à cet heureux événement ; l'Église catholique lui en doit une éternelle reconnaissance, car le séjour d'Avignon était l'exil de la papauté, la sujétion de l'Église aux rois de France, la déconsidération et la dégradation du clergé dans ses chefs. Si Urbain reprit, on ne sait pourquoi, le chemin d'Avignon pour y aller mourir, selon la prédiction de sainte Brigitte, son successeur Grégoire XI ne tarda pas à ramener, après un exil de *soixante-huit* ans, le saint-siège dans la Ville éternelle ; et si les cardinaux d'Avignon mirent le schisme dans l'Église, ils prouvèrent à la chrétienté combien l'œuvre de Philippe le Bel avait fait de mal à l'Europe. Les deux odes-

épîtres, l'une italienne, l'autre latine, où Pétrarque suppliait Benoît XII, puis Urbain V, de remonter au siège de saint Pierre, sont deux chefs-d'œuvre littéraires et deux actes qui honorent la mémoire du grand poète.

On n'en finirait pas s'il fallait énumérer tous les services rendus par Pétrarque aux pays, aux souverains de Naples, de Milan, de Parme, de Mantoue, de Vérone, de Padoue, à la république de Venise, à tous les princes de l'Italie et à ses nombreux amis, pour lesquels il se dévouait aux dépens de ses intérêts les plus chers. L'ingrate Florence elle-même, qui avait banni sa famille, lui rendit ses biens et ses droits, et lui offrit la direction de son université naissante. Et l'homme qui était chargé de cette mission était son plus intime ami et son émule en littérature, le poète du Décaméron ; mais Pétrarque aimait trop la retraite et ses livres pour accepter une aussi lourde charge.

Nous ne pouvons terminer ce rapide coup d'œil sur la vie de Pétrarque sans citer un fait qui n'honore pas moins l'Italie que le poète lui-même, et qui prouve ce qu'était la gloire de Pétrarque au quatorzième siècle. En revenant du jubilé semi-séculaire de Rome, où il avait purifié sa vie, le poète passa par Arezzo, sa ville natale. Les magistrats et les principaux citoyens allèrent au-devant de lui, le conduisirent solennellement à la maison où il avait vu le jour, et lui apprirent qu'on avait voulu la transformer, mais que la ville n'y avait pas consenti, ayant résolu de conserver intact un lieu consacré par sa naissance. Brisé par ses travaux incessants auxquels il se livra jusqu'à la dernière heure, ses domestiques le trouvèrent la tête inclinée sur ses livres, frappé d'apoplexie, le 18 juillet 1374. Le deuil de l'Italie après sa mort montra quel était alors le pouvoir des lettres et en augmenta singulièrement le prestige.

Nous avons vu ce qu'était Pétrarque pour son siècle, voyons ce qu'il est pour la postérité. Il y avait quatre hommes en lui : le poète, l'orateur, le philosophe, l'érudit. Il ne reste plus que le poète, et le poète italien. Ses poésies latines sont aussi oubliées que ses discours, ses traités philosophiques et sa vaste correspondance. Et c'est grand dommage, car il y a là des trésors d'idées et de sentiments plus encore que de style ; des monuments de sagesse, de patriotisme et

d'amitié qui feraient à jamais l'admiration du monde, s'ils étaient écrits dans la langue du peuple.

L'étrange singularité de la destinée de Pétrarque, c'est que les œuvres qu'il a faites pour la postérité ne sont pas parvenues à leur adresse, et que celles qu'il faisait pour amuser son siècle lui ont assuré une éternelle gloire. S'il n'eût fait que les *Églogues*, les *Épîtres latines* et l'*Africa*, Pétrarque ne serait plus aujourd'hui qu'une curiosité historique. Il fut l'amant de Laure, et il vivra aussi longtemps que le cœur humain battra.

Voyons donc ce que produisit cet amour ; et d'abord disons quelle en fut la nature. L'amour est aussi vieux que le monde. Or, depuis que les hommes écrivent sur ce sujet, jamais, avant les *Méditations*, le monde n'avait rien vu d'aussi pur que les chants de Pétrarque. Nous le savons, les anciens, à l'exception des Hindous, ne comprenaient pas la vertu de l'amour. Les Grecs et les Romains n'ont célébré sous ce nom que le libertinage : être l'instrument des passions brutales ou être mère et faire le ménage, voilà la femme antique. Ce n'était pas l'égale, c'était l'esclave de l'homme.

Nous allons voir ce qu'était Laure pour Pétrarque.

Un jour qu'il assistait à l'office divin dans l'église de Sainte-Claire, à Avignon, son regard de lévite se lève timidement et tombe sur une femme en robe verte, parsemée d'or et d'azur, qui l'éblouit comme une apparition céleste. Son âme est violemment éprise ; la robe verte est toujours devant ses yeux. Mais Laure est mariée et ne foulera pas aux pieds ses devoirs d'épouse et de mère ; Pétrarque, de son côté, respectera en lui comme en elle la distance qui les sépare. Il faut le reconnaître, cet amour n'a rien de la matière ; c'est ce qui en fait la pureté, l'élévation, la grandeur. Aimer sans jouir de son amour autrement que par l'imagination et par le cœur, c'est la condition des vrais poètes. La poésie de l'âme s'envole dès que le désir profane son objet. Il faut s'y résigner : le génie est une grande douleur ; il n'a pour se consoler que la renommée et le *sursum corda* que ses chants éveillent dans le cœur des hommes. L'amour de Pétrarque est une poésie. Laure pour lui n'était pas une femme, c'était une divinité, un idéal comme l'épouse des cantiques. Ce qu'il aimait, ce qu'il admirait, ce qu'il adorait en elle, c'était le plus

bel ouvrage du créateur : le beau incarné sur une figure de femme. On le comprend : moins il y avait de réalité dans cet amour, plus il y avait d'idéal. C'est au point que, sans la constance du poète, qui fut plus forte que la tombe, et sans le témoignage des contemporains, on douterait de l'existence de Laure, tant Pétrarque en a fait un être impalpable et merveilleux dans ses incomparables vers. Oui, vraiment, on est tenté de croire que l'on s'est trompé en prenant la Laure de Pétrarque pour Laure de Noves, épouse de Hugues de Sade et mère de onze enfants. En tout cas, c'est à elle autant qu'à Pétrarque que la poésie est redevable de la pureté de cet amour ; car cette femme, bien que mariée contre son gré et flattée de se voir l'objet des chants du plus grand poète de son siècle, fut assez prudente et assez sage pour tenir à distance un amant passionné, et conserver tout à la fois sa pudeur et son prestige aux yeux de la société et aux yeux du poète lui-même.

Un pareil amour, si entièrement dégagé des sens, devait créer une poésie à part. Le sentiment qu'éprouvait Pétrarque était tout intérieur et ne trouvait pour s'alimenter que de rares incidents : un regard souriant ou sévère qui réjouissait et troublait tour à tour le cœur du poète, un gant relevé, une promenade publique, le son de la voix, une parole aimable, l'admiration qu'éveillait la présence de l'objet aimé. Cet amour a deux principes : la beauté physique et la beauté morale. L'une est le reflet de l'autre. Si Laure n'avait pas été chaste, vertueuse, irréprochable dans sa conduite, l'idéal du poète se serait évaporé avec les années et n'aurait pas tenu devant cet amour sans espoir. Si elle n'avait pas eu une beauté de corps accomplie, le poète n'eût pas trouvé pour la peindre les riches couleurs de sa palette ; bien plus, il ne l'eût pas remarquée. C'est par les yeux que l'amour est entré dans son cœur. En sorte que le premier principe de cet amour fut le rayonnement de la beauté physique. L'amour vraiment chrétien, l'union des âmes, ne se consommera qu'après la disparition de Laure : c'est un fruit du tombeau. Il y a donc deux époques bien distinctes dans l'histoire du cœur de Pétrarque, il y a deux phases dans ce roman d'amour : les chants qui précèdent et ceux qui suivent la mort de l'idéale épouse du poète. Les premiers, à notre avis, sont de beaucoup inférieurs

aux seconds. Nous en dirons les motifs. La beauté physique telle que la peint Pétrarque n'a pas les formes sculpturales de l'anthropomorphisme. Un souffle mystique a passé par là. Ces yeux doux et purs, cette voix suave et cette figure voilée sont remplis des mystères de l'âme. Il n'y a pas jusqu'à ces tresses blondes, et cette gracieuse démarche, et ces mouvements harmonieux, et cette main délicate et blanche, et cette parure à la fois élégante et modeste, qui n'inspirent au cœur des sentiments chastes, une admiration mêlée de respect comme devant l'apparition d'un ange vêtu d'un corps de femme. Toute sa personne semblait spiritualisée et tous ses mouvements étaient les attitudes visibles de l'âme. Quand Pétrarque la voyait, le ciel descendait en lui et son cœur chantait comme une lyre vivante. Et quand elle avait disparu à sa vue, ses yeux éblouis ne voyaient plus dans la nature qu'un vaste rayonnement de la divine beauté qui remplissait son âme de poète.

Laure avait divinisé, par sa présence, les lieux foulés sous ses pas. Les vents, les ondes, les bois roulaient d'ineffables harmonies. La robe de sa bien-aimée avait teint la verdure des prairies ; l'or de ses cheveux colorait les blonds épis ; son souffle embaumait les airs ; les fleurs respiraient ses parfums ; les oiseaux empruntaient sa voix, et le soleil, en passant par ses yeux, avait embelli sa lumière : voilà comment la nature était pleine de ce qu'il voyait en lui. C'est pour vivre près de Laure et contempler son image qu'il s'était fait une retraite à Vaucluse, malgré sa répugnance pour la cour d'Avignon et malgré son amour pour l'Italie. La forêt, le rocher, la grotte, la fontaine de Vaucluse, versaient sur lui leur fraîcheur et leurs ombres. C'était là qu'il épanchait sa tendresse et qu'il exhalait ses soupirs au murmure de la Sorgues, moins doux et moins harmonieux que ses vers. Quelle que fût la nature, riante ou sauvage, il ne voyait les choses qu'à travers le prisme de son cœur ému et de son imagination charmée. Ainsi, quand, pour oublier son amour, il fit un voyage en France et dans les Pays-Bas, il éprouvait, en traversant la forêt des Ardennes, je ne sais quelle ivresse au souvenir de la femme aimée, et il ne voyait et n'entendait qu'elle dans l'horreur de la forêt silencieuse. Telle était la force et la pureté de cet amour. Pour l'élever à cet idéal, a-t-il donc

fallu que l'amant fût un lévite et l'amante une femme mariée ? Nullement. La réalité a servi de point de départ ; mais la conception du poète a fait le reste. La personne de Mme de Sade dans sa vie corporelle est aussi étrangère aux sonnets de Pétrarque que celle de Mme Charles aux *Méditations* de Lamartine. La Laure idéale comme l'Elvire idéale doit seule compter en poésie. Ce qu'on peut affirmer, c'est que si Laure et Pétrarque avaient pu suivre ensemble les lois de l'hyménée, le poète de Vaucluse était perdu pour l'Italie. Jamais il n'eût conservé jusqu'à la fin de sa vie ce feu divin qui n'a fait que s'accroître quand Laure fut descendue dans la tombe.

Les vers de Pétrarque, sous la forme du *sonnet* et de la *canzone*, sont donc l'expression lyrique d'un amour idéal.

Mais voici l'écueil. L'habitude de séparer le cœur des sens fait disparaître la personnalité humaine pour personnifier les facultés de l'âme. Ce n'est plus l'homme qui parle, c'est le cœur qui s'élance hors de la poitrine ou vient s'établir dans les yeux du poète pour contempler la beauté dont il est épris. De là l'imagination substituée au sentiment, l'esprit conduisant le cœur et le faisant parler d'une manière ingénieuse sans doute, mais peu naturelle. Il y a parfois dans les chants de Pétrarque une affectation de sensibilité qui détruit l'émotion dans l'âme du lecteur : c'est du sentimentalisme au lieu de sentiment vrai ; j'oserai même dire que la plupart des sonnets et des *canzoni* de Pétrarque, avant la mort de Laure, sont autant écrits de tête que de cœur. Les trois *canzoni* que les Italiens appellent les trois grâces de leur poésie roulent sur les yeux de Laure et sont des chefs-d'œuvre de style assurément, mais des jeux d'esprit et d'imagination qu'on ne supporterait pas dans notre langue. Parmi les ingéniosités de Pétrarque, il en est une qui revient fréquemment sous sa plume : c'est le jeu de mots de *Laure* et du *laurier*. Le laurier est son arbre de prédilection par son analogie avec le nom de Laure, et aussi parce qu'il est le symbole de la gloire poétique et qu'il lui rappelle le souvenir de ses triomphes. Rien de mieux. Mais le poète joue si souvent sur ces mots de *Lauro* et de *Laura* qu'on ne sait plus si c'est de Laure ou du laurier qu'il parle. Alors la poésie est froide et n'a pas même l'avantage de plaire à l'esprit, blessé d'une perpétuelle équivoque.

Pétrarque sait mieux rendre la tristesse que la joie. Laure, qui était trop fière d'être aimée par le grand poète pour se montrer indifférente à son amour, lui accordait parfois un sourire et d'aimables paroles. C'étaient de ces petites coquetteries dont les filles d'Ève connaissent le secret ; mais quand elle avait réjoui le cœur de son poète, elle le tenait plus que jamais à distance pour conserver un nom sans tache et aussi pour entretenir et raviver par l'obstacle un amour qui en avait besoin. Quand Pétrarque s'attache aux petits incidents de ses rencontres avec Laure, il est maniéré et semble ne laisser travailler que son imagination. Relève-t-il le gant tombé d'une main qu'il n'a jamais eue dans la sienne, il lui faut *quatre sonnets* pour peindre la joie mêlée de tristesse que lui fait éprouver la *bella mano* qui reprend trop vivement son bien. Mais quand il est, dans la solitude, livré à sa mélancolie, confiant sa peine à la nature et la cachant aux humains, on le sent ému et l'émotion nous gagne, comme dans l'admirable sonnet *Solo e pensoso*, un des plus beaux parmi tous ceux qu'il fit du vivant de Laure.

Après cette mort qui lui a coûté tant de larmes, le cœur parle enfin plus haut que l'imagination dans la poitrine de l'homme et du poète. Ici l'amour est vrai, religieux, sublime. C'est le christianisme triomphant de la mort ; et quand le poète exprime son espérance de retrouver au sein de Dieu celle qu'il a perdue et dont le souvenir épure et sanctifie son âme, on sent alors la constance, la noblesse, la grandeur de son amour : c'est l'élégie chrétienne dans toute sa pureté. Il faut lire *Se lamentar augelli*, ou bien *Valle che de' lamenti miei se' piena*, qui semble avoir inspiré le *Lac*, ce chef-d'œuvre de la poésie contemporaine, ou encore la belle vision *Levommi il mio pensiero* et la canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte*, pour se faire une idée de cette mélancolie suprême et toujours gracieuse où le deuil de l'âme de Pétrarque se répand sur la nature dans ces lieux témoins de ses soupirs et de ses enivrements poétiques.

Voici les trois premières pièces que nous venons de signaler:

Apparition de Laure à Pétrarque.

« Si un plaintif gazouillement d'oiseaux, un suave frémis-

sement de feuilles vertes à la brise d'été, un sourd murmure d'ondes limpides se fait entendre sur une rive fraîche et fleurie ;

Là où je m'assieds pensif d'amour pour écrire d'elle, je vois, j'entends, j'écoute celle que le ciel me dérobe et que la terre cependant ne parvient pas à soustraire à mes regards : vivante encore, de si loin elle répond à mes soupirs.

Eh ! pourquoi avant le temps te consumer, me dit-elle avec une tendre compassion ? Pourquoi tes tristes yeux versent-ils un fleuve de douleurs ?

Ce n'est pas sur moi qu'il faut pleurer, moi dont les jours se firent, en mourant, éternels, et dont les yeux, quand je parus les fermer, s'ouvrirent à l'éternelle lumière. » (1)

La Vallée de Vaucluse.

Boulay-Paty a fait de cette pièce une traduction aussi exacte qu'excellente :

Vallée, ô toi qu'emplit de ses sanglots ma peine !
Toi, fleuve dont les eaux se troublent de mes pleurs,
Bêtes des bois, oiseaux volants parmi ces fleurs,
Poissons qu'entre ces bords l'onde en son cours promène,

Airs dont mes longs soupirs attiédissent l'haleine,
Sentier jadis de joie, aujourd'hui de douleurs,

(1) « Se lamentar augelli, o verdi fronde
Mover soavemente a l'aura estiva,
O roco mormorar di lucid' onde
S'ode d'una fiorita e fresca riva,
Là v'io seggia d'amor pensoso, e scriva;
Lei che'l Ciel ne mostrò, terra n'asconde,
Veggio ed odo ed intendo, ch'ancor viva
Di si lontano a' sospir miei risponde.
Deh perchè innanzi tempo ti consume ?
Mi dice con pietate : a che pur versi
Degli occhi tristi un doloroso fiume ?
Di me non pianger tu ; ch'e' miei di fersi,
Morendo, eterni : e nell' eterno lume,
Quando mostrai di chiuder, gli occhi apersi ».
Sonetto XI.

Coteau cher à mes pas, plus cher à mes langueurs,
Où l'amour cependant par instinct me ramène :

Je reconnais en vous l'aspect accoutumé,
Non en moi, pour jamais à tout plaisir fermé,
Et qui nourris au cœur un chagrin solitaire.

D'ici je la voyais. Je reviens voir le lieu
D'où loin de ce bas monde elle est montée à Dieu,
Sans voile, abandonnant son beau corps à la terre ! (1)

Extase.

« Je m'élevai par la pensée dans cette partie du ciel où était celle que je cherche et ne retrouve plus sur la terre ; là, parmi les âmes qu'enserre le troisième ciel, je la revis plus belle et moins fière.

Elle me prit par la main, et me dit : dans cette sphère tu seras encore avec moi, si mon désir ne me trompe. Je suis celle qui te fit une si rude guerre, et j'ai rempli ma journée avant le soir.

Mon bonheur est au-dessus de l'intelligence humaine ; je n'attends plus que toi et ce beau voile de mon corps que tu aimais tant, et qui est resté là-bas (sur la terre).

Ah ! pourquoi cessa-t-elle de parler, et de tenir ma main dans sa main ? Au son de ces tendres et chastes paroles, peu

(1) Valle che de'lamenti miei se'piena,
Fiume che spesso del mio pianger cresci,
Fere silvestre, vaghi augelli, e pesci
Che l'una e l'altra verde riva affrena ;
Aria de' miei sospir calda e serena,
Dolce sentier che si amaro riesci,
Colle che mi piacesti, or mi rincresci,
Ov'ancor per usanza Amor mi mena ;
Ben riconosco in voi l'usate forme,
Non, lasso, in me, che da si lieta vita
Son fatto albergo d'infinita doglia.
Quinci vedea'l mio bene ; e per quest'orme
Torno a veder ond'al Ciel nuda è gita,
Lasciando in terra la sua bella spoglia.
Sonetto XXXIII.

s'en fallut que je ne demeurasse avec elle dans les cieux. » (1)

Une seule chose nous étonne, c'est que, dans un siècle de foi, un clerc semble placer la créature au-dessus du Créateur, non par son langage, mais par ses sentiments. Jamais un hymne pur à la divinité n'est sorti de sa lyre. On dirait qu'il n'aime Dieu que pour retrouver Laure dans le ciel. Ce lévite n'a point allumé son âme au feu des autels, si ce n'est dans un cantique à Marie. Lamartine ne va-t-il pas un peu loin, quand il appelle l'amant de Laure le David de l'Italie (2) ?

Quoi qu'il en soit, jamais avant le poète des *Méditations* qui fut, dans sa jeunesse, le Pétrarque et le David français, jamais on n'avait célébré plus dignement les amours de la terre.

Le tour d'imagination de Pétrarque tient à l'esprit de l'époque. La chevalerie idéale avait mis en vogue ce qu'on a nommé le *platonisme* en amour. Les troubadours, les poètes siciliens et les poètes italiens prédécesseurs de Pétrarque avaient introduit dans la poésie ce tour ingénieux et mystique donné aux chants d'amour. On ne peut contester ici l'influence des idées platoniciennes ; mais le mysticisme chrétien du moyen âge a plus contribué que Platon à propager cette métaphysique d'amour qui, dans l'enfance de

(1) Levommi il mio pensier in parte ov'era
Quella ch'io cerco e non ritrovo in terra :
Ivi, fra lor che'l terzo cerchio serra,
La rividi più bella e meno altera.
Per man mi prese e disse : in questa spera
Sarai ancor meco, se'l desir non erra :
I' son colei che ti die' tanta guerra,
E compie' mia giornata innanzi sera.
Mio ben non cape in intelletto umano :
Te solo aspetto e, quel che tanto amasti,
E laggiuso è rimaso, il mio bel velo.
Deh perchè tacque ed allargò la mano ?
Ch'al suon de' detti si pietosi e casti
Pauco manco ch'io non rimasi in cielo.
Sonetto XXXIV.

(2) A la fin cependant il se frappa la poitrine, en demandant à Dieu de lui épargner l'éternel châtiment. *Tennemi Amor anni ventuno ardendo*. Sonetto LXXXIV. — Signalons aussi les strophes du *Triomphe de la divinité* où l'âme du poète s'élève à Dieu, comme au souverain bien.

l'art moderne, mettait l'esprit et l'imagination à la place du sentiment, et enlevait ainsi à la poésie ce qui en fait le plus grand charme : le *naturel*. Pétrarque, le dernier des troubadours, est tombé dans les défauts de ses prédécesseurs. Mais comme il l'emporte par ses qualités ! Aucun n'a porté si loin la délicatesse, l'élégance, la noblesse, l'harmonie et la grâce. Dante avait créé la langue des idées, Pétrarque a créé la langue du sentiment. Il n'a pas l'audace, la hauteur, la sublimité d'Allighieri ; mais son style est bien plus harmonieux. Nous ne souscrivons pas toutefois à ce jugement de Lamartine, quand, se plaignant que l'Italie néglige aujourd'hui son grand poète lyrique, il fait entendre que la *Divine Comédie*, à ses yeux, ne vaut pas un sonnet de Pétrarque. C'est le formalisme de Boileau :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Il faut tenir compte de la perfection du talent, mais aussi de la différence des genres. Une ode d'Anacréon ou de Pindare ne vaut pas l'*Iliade ;* une ode d'Horace ne vaut pas l'*Énéide ;* un sonnet de Pétrarque ne vaut pas la *Divine Comédie*. Après cela, n'hésitons pas à dire que, pour la *mélodie*, pour la musique et le charme des vers, nul n'est supérieur à Pétrarque ni parmi les anciens, ni parmi les modernes. Cela tient à sa langue plus encore qu'à son génie. Lisez-le en italien et si vous ne savez pas cette langue, apprenez-la pour comprendre et sentir les vers de Pétrarque, et votre âme inondée d'harmonie dira si l'on peut entendre de plus beaux accords. Pétrarque est le roi du sonnet et de la canzone. Nul avant lui, nul après lui n'a pu atteindre à cette perfection, résultat de la nature et de l'étude, du génie et de l'art. Le travail de la lime y est parfois trop sensible et l'art devient artifice. Mais il a fallu ce travail pour perfectionner à ce point une langue à peine ébauchée et pleine encore de cailloux, dont il a fait une langue de diamant. Quoi qu'il en soit de ce travail, le poète est d'une grande sobriété d'images, et c'est là un des plus beaux caractères de ses chants lyriques. L'émotion perce toujours sous le tissu du style, et quand il laisse parler son cœur, sans le faire parler, il est naturel et tendre. Ceux qui sont venus après lui et qui se sont faits ses imitateurs ont donné une fausse direction à la littérature et ont remplacé la

poésie par les jeux de la versification. Sans avoir les qualités du maître, dont le style est inimitable, ils ont renchéri sur ses défauts, comme il arrive toujours :

Decipit exemplar vitiis imitabile.

C'est le sonnet qui a fait la réputation de Pétrarque dans la postérité. Mais s'il est plus artiste dans le sonnet, il est bien plus grand poète dans la canzone.

Il nous en faut dire un mot, pour achever de vous faire connaître le génie de Pétrarque.

Quant à ses *trionfi* ou triomphes, visions merveilleuses composées à la fin de sa vie en *terza rima* ou tercets, à l'imitation de Dante, ce ne sont guère que des jeux d'imagination, à l'exception toutefois du *Triomphe de la Divinité* et surtout du *Triomphe de la mort* (1), où l'ombre de Laure apparaît au poète pour le consoler de sa mort et lui révéler les secrets de ses chastes amours.

La plus haute manifestation du talent lyrique de Pétrarque, c'est incontestablement la canzone. Les anciens n'ont pas connu cette forme moderne de l'ode, dont les larges strophes et les harmonieux entrelacements se prêtent aux plus sublimes inspirations lyriques. Les *Canzoni*, qui ont pour objet la beauté de Laure, sont très remarquables ; et la plus poétique est la description de la fontaine entourée d'arbres et de fleurs où Laure allait se baigner : *Chiare, fresque e dolci acque.*

En voici la traduction : « Claires, fraîches et douces ondes, où celle qui est l'unique femme, à mes yeux, a plongé ses membres délicats ; heureux rameau (je me le rappelle en soupirant), dont elle voulut faire à son beau corps un appui ; herbes et fleurs que sa robe élégante renferma dans son sein d'une angélique pureté, air serein et sacré, où l'amour ouvrit mon cœur par de beaux yeux, écoutez tous ensemble mes plaintifs et derniers accents.

« S'il est dans ma destinée, si c'est un ordre du ciel que l'amour ferme mes yeux dans les larmes, que du moins

(1) En voici deux pensées : « La mort est la fin d'une obscure prison pour les nobles âmes ; ce n'est un malheur que pour ceux qui n'ont pris souci que des choses d'ici-bas ».

— « Pour l'âme qui a mis en Dieu sa confiance et le cœur lassé de sa triste vie, la mort n'est rien qu'un léger soupir. »

mon corps malheureux soit enseveli parmi vous, et que mon âme, libre de sa dépouille, retourne à sa première demeure. La mort me sera moins cruelle, si j'emporte, à ce passage *douteux*, une si douce espérance. Mon âme fatiguée ne pourrait déposer dans un port plus sûr ni dans un plus paisible asile, cette chair et ces os si tourmentés.

« Un temps viendra peut-être où cette beauté douce et cruelle reviendra visiter ce séjour. Elle reverra ce lieu où, dans un jour béni, elle jeta sur moi les yeux. Ses regards curieux me chercheront avec joie ; mais, ô douleur ! elle ne verra plus qu'un peu de terre entre les rochers. Alors, inspirée par l'amour, elle soupirera si doucement, qu'elle obtiendra mon pardon, et fera violence au ciel en essuyant ses yeux avec son beau voile.

« De ces rameaux (j'en garde le doux souvenir) descendait une pluie de fleurs sur son sein. Elle était assise, humble au milieu de tant de gloire, et couverte de cet amoureux nuage. Des fleurs tombaient sur les pans de sa robe, d'autres sur ses tresses blondes, qui ressemblaient alors à de l'or poli et à des perles. Les unes se posaient sur la terre, et les autres sur l'onde ; d'autres, en tournoyant çà et là, semblaient dire : Ici règne l'amour.

« Combien de fois alors, frappé d'étonnement, ne répétai-je pas : sans doute elle est née dans les cieux ! Son port divin, son visage, ses paroles et son doux sourire m'avaient fait oublier tout ce qui n'est pas elle : ils m'avaient tellement séparé de moi-même, que je me disais en soupirant : comment suis-je ici, et quand y suis-je venu ? Je croyais être au ciel, et non où j'étais en effet. Depuis ce jour, je me plais tant sur cette herbe fleurie que partout ailleurs je ne puis rester en paix. »

Cette pièce à elle seule suffirait à montrer qu'il y avait dans Pétrarque un peintre habile en même temps qu'un mélodiste consommé ; mais dans tout cela vous ne trouvez que douceur, délicatesse et grâce.

Le poète complet doit avoir d'autres cordes à sa lyre et remuer d'autres fibres dans le cœur humain : il doit pouvoir passer tour à tour de la force à la grâce. Pétrarque, après la grâce, a trouvé la force ; et c'est quand il attaque avec la plume de Juvénal les désordres d'Avignon qu'on reconnaît

enfin la conscience religieuse indignée de voir le vice se réfugier à l'ombre du sanctuaire. Jacopone n'est pas plus amer ni plus violent que Pétrarque contre la corruption du clergé. L'âme sacerdotale s'exhale aussi dans la canzone qu'il adresse à son ami, Jacques Colonna, évêque de Lombez, sur un projet de croisade que méditait la cour d'Avignon. L'enthousiasme de Pierre l'Ermite et de saint Bernard a passé sur sa lyre, et il en est sorti ce cri sublime : *O aspettata in Ciel, beata e bella*. Mais les temps étaient changés, et la voix de Pétrarque resta sans écho. Plus rien de grand ne pouvait se faire dans l'abaissement de la papauté, dans les déchirements de l'Europe, dans les discordes de l'Italie.

Nous avons dit tout ce que fit Pétrarque pour ressusciter au moins le patriotisme dans l'âme engourdie des Italiens asservis qu'il avait contribué malheureusement à amollir par la morbidesse de ses vers. Son appel à la concorde est peut-être la plus belle ode qu'ait jamais inspirée l'amour de la patrie. Il n'y a rien dans Horace qui puisse être mis en parallèle avec l'*Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno*. Citons-en, pour finir, les derniers vers : « Au nom de Dieu ! dit-il aux princes italiens, que ma voix parle à votre âme, et regardez en pitié ce peuple en larmes qui, après Dieu, n'attend que de vous son repos. Pour peu que vous soyez sensibles à la pitié vous verrez le courage s'armer contre la fureur, et le combat ne durera pas longtemps : car l'antique valeur dans les cœurs italiens n'est pas encore morte. »

« Che l'antico valore
Negli italici cor non è ancor morto. »

CHAPITRE V.

BOCCACE.

Le génie de l'art, qui avait produit déjà, au quatorzième siècle, deux chefs-d'œuvre incomparables : la *Divine Comédie* de Dante et le *Canzoniere* de Pétrarque, en vit naître un troisième, le *Décaméron* de Boccace (1).

Devant ces trois hommes et ces trois monuments, tout s'efface en Europe comme d'obscurs édifices devant de majestueux palais. Ce que les deux premiers membres de ce triumvirat de génie avaient fait pour les vers, le dernier le fit pour la prose : il la créa et l'éleva du même coup à sa plus haute expression. A ne considérer que l'art de l'écrivain et en tenant compte de la différence des genres, il n'y a pas moins de poésie dans le *Décaméron* que dans la *Divine Comédie* et dans les *Sonnets* de Pétrarque. Le génie de Dante est plus haut ; le goût de Pétrarque plus parfait ; mais Boccace est moins inégal que le premier et plus naturel que le second.

L'auteur du *Décaméron* a aussi écrit en vers, et il compte parmi les poètes épiques de l'Italie. La *Théséide* et le *Filostrato* sont les premiers essais d'épopée homérique qu'on ait faits en Italie et en Europe. Ce ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais l'auteur a du moins le mérite d'avoir inventé l'*ottava rima*, strophe de huit vers en décasyllabes adoptée par tous les poètes épiques de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal. Thibaut, comte de Champagne, avait employé, dans un de ses chants lyriques, la même strophe avec les mêmes combinaisons rythmiques : six vers sur deux rimes suivis d'un distique. Boccace, qui n'ignorait pas la muse chevaleresque de la France, a-t-il connu les poésies de Thibaut ? C'est un

(1) Jean Boccace (*Giovanni Boccaccio*) est né à Paris (1313) et est mort à Certaldo, en Toscane (1375).

problème insoluble. En tout cas, c'est à Boccace que revient l'honneur d'avoir doté l'Italie de la strophe épique dont l'Arioste et le Tasse feront une merveille d'harmonie et de grâce. Le grand prosateur avait fait aussi des sonnets amoureux et même des églogues en vers latins imités de Virgile. C'était, comme vous voyez, un versificateur qui explorait tous les sillons et qui ne manquait pas d'habileté. La versification de Dante et de Pétrarque est supérieure à la sienne. S'il n'eût fait que des vers, il serait le troisième des grands poètes de son temps. Plus haute était son ambition. Il aspirait à être le premier parmi les émules de Dante ; et quand il s'aperçut, en lisant Pétrarque, qu'il n'était que le second, il jeta au feu tous ses petits poèmes, pour ne laisser subsister que les grands, et il chercha d'autres sommets dans la prose, où il fut et resta le premier.

Néanmoins la poésie, première passion de sa jeunesse comme elle est la première passion de tous les amants de l'idéale beauté, la poésie fut toujours l'objet de son culte le plus cher, témoin son épitaphe, composée par lui-même en quatre vers dont voici le dernier :

Patria Certaldum (1), studium fuit alma poesis.

Alma ! Reconnaissez-vous le nourrisson des Muses ? Quelle magie y a-t-il donc dans cet *alma ?* Ceux-là même qui ne connaissent pas le latin, s'ils ont l'oreille musicale et l'âme haute, sentiront frémir à ce mot la plus noble fibre du cœur humain. L'italien a conservé ce mot, et en a fait le synonyme de l'âme elle-même. Si vous avez lu la *Consuelo* de George Sand, n'entendez-vous pas encore cette voix sortant de l'abîme : *Consuelo de mi alma ?* quelle poésie ! *Alma poesis !* L'âme de Boccace est dans ce mot. Celui qui a dit cela avait une lyre dans la poitrine.

Aussi voyez sa vie. Vous y trouverez toutes les faiblesses de l'homme, mais aussi toutes ses grandeurs.

Enfant bâtard d'un marchand florentin, son père le destinait à la même profession que lui ; mais l'enfant ne montrait aucune disposition pour le commerce. Dès son plus jeune âge

(1) La famille de Boccace était originaire de *Certaldo*, bourg de la Toscane, non loin de Florence.

il faisait des récits en vers, et ses camarades de collège l'appelaient *le poète*. La forme narrative semblait incrustée dans son cerveau. Son père l'arracha bientôt à ses études pour l'initier au calcul et à la tenue des livres. Puis il fut mis dans un comptoir : il y étouffait. Pour faire diversion, il voyagea. Ayant pris la route de Naples, il s'arrêta au Pausilippe, et visita le tombeau de Virgile. Le vent qui passait par là était chargé de poésie : le jeune Boccace sentit frissonner sa lyre, et son âme trouva le feu sacré au contact de cette cendre chaude. Il s'appliqua dès lors à l'étude des anciens, qui allait faire de lui et de Pétrarque les deux grands précurseurs de la Renaissance. La *Divine Comédie* devint sa lecture favorite ; aussi sa langue est-elle pleine d'expressions dantesques. Formez-vous à l'école des maîtres : c'est la grande voie. On ne se passionne pas impunément pour les chefs-d'œuvre : il en sort des émanations dont l'âme est parfumée, des fleurs dont se pare le jardin de l'esprit, et des fruits qui mûrissent au soleil de l'art. On dit que. tout jeune encore, Boccace fut présenté, à Ravenne, au grand exilé de Florence, qui, frappé des dispositions poétiques de cet enfant précoce, daigna l'encourager de ses conseils et lui prédire une brillante destinée. Si le fait est véridique et n'est pas l'invention d'un biographe trop complaisant, Boccace dut trouver là, plus encore qu'au tombeau de Virgile, l'étincelle et l'aiguillon de son génie. Quoi qu'il en soit, Allighieri eut une influence énorme sur l'esprit de Boccace, qui débuta par une pièce de vers sur les *arguments* de la *Divine Comédie*, comme il finit par expliquer ce poème dans une chaire instituée par la république de Florence et où il professa le premier. Il a raconté aussi la vie de Dante dans un récit romanesque qui prouve au moins son admiration pour ce grand maître de la poésie italienne.

Un autre événement qui marqua dans sa vie fut l'interrogatoire et l'examen public que le roi Robert, cet intelligent ami des lettres, fit subir, au milieu de sa cour de Naples, à Pétrarque, avant son couronnement au Capitole. La parole éloquente du grand poète, dissertant sur son art, fascina l'imagination de Boccace et redoubla dans son âme la passion de la gloire littéraire. Dès ce moment aussi, il regarda Pétrarque comme son maître, et se sentant attiré vers lui

par la pente du cœur et du génie, il lui garda durant sa vie entière le plus filial attachement. Pétrarque avait l'âme d'un sage et le cœur d'une mère. Quand Boccace, cédant aux ardeurs de sa jeunesse et aux vices de son époque, se laissa entraîner à des liaisons coupables, Pétrarque, qui puisait son indulgence dans le souvenir de ses faiblesses, tendit une main paternelle à son malheureux ami, et, par ses tendres conseils et ses remontrances, le ramena dans la voie de la vertu et de l'honneur. Boccace, comme tous les poètes, a trouvé l'inspiration dans l'amour. Mais ici quelle différence entre lui et ses deux grands émules en poésie. Laure et Béatrice sont moins des femmes que des anges incarnés : c'est l'idéal du poète. Dante et Pétrarque n'ont pas toujours respecté la morale sans doute, mais jamais l'ombre d'une pensée adultère n'a effleuré la robe virginale de Béatrice et de Laure. Les amours de Boccace, à part le talent, quel triste spectacle ! Le fils naturel d'un marchand rencontre à Naples la fille naturelle d'un roi, épouse d'un gentilhomme napolitain. Les deux amants étaient dignes l'un de l'autre et le firent bien voir par leur conduite. Mais il y avait là une question de vanité et d'amour-propre. Le fils d'un marchand aimé d'une fille de roi : c'était ce qu'on nomme, dans certaine langue, une bonne fortune, rien de plus. Il est vrai qu'à Florence un marchand n'était pas un petit personnage : une famille de marchands n'est-elle pas devenue souveraine de la Toscane, j'allais dire de l'Italie ? Boccace se rengorgea, et se souvenant que sa famille avait habité un château, il s'appela *Boccaccio da Certaldo*. Dans tout cela quelle poésie y avait-il ? La poésie du vice qui fait rougir le front et qui mord la conscience ; mais la conscience disparut et on ne songea plus qu'aux plaisirs. Cela n'était pas beau, cela n'était pas honnête, mais cela était parfaitement conforme aux mœurs du temps et de la cour de Naples, la plus dépravée de l'Italie, et ce n'est pas peu dire. Boccace payait en poèmes et en romans l'amour de la princesse qu'il célébrait sous le nom de *Fiammetta*. Le roman sensuel de ce nom où il a peint ses amours, et le *Filocopo*, dont le sujet est tiré d'un roman chevaleresque, il les a composés pour elle et à sa demande, de même que la *Théséide* et la plupart de ses poèmes romanesques, en langue vulgaire, comme le *Filostrato* et l'*Amorosa*

Visione. Le poète a trouvé son châtiment dans la sécheresse de cœur et l'accent déclamatoire de ces œuvres malsaines. Il avait assez d'esprit et assez d'imagination, non pour égaler Dante qui, dans son genre, n'a pas de rivaux, mais pour être l'émule de Pétrarque dans la poésie versifiée. S'il en est resté si loin, c'est la faute de ce sensualisme, destructeur de tout idéal, qui entachait les œuvres de sa jeunesse. Il avait adopté un travers que nous retrouverons plus tard dans la poésie italienne, et dont le bon sens a sauvé la poésie française formée aux exemples de l'Italie : le mélange du sacré et du profane, de la mythologie et du christianisme.

Dante avait manifesté cette tendance en mêlant le Tartare à l'enfer chrétien. Boccace pousse le système jusqu'à l'absurde en appelant le Christ, *fils de Jupiter*, et le pape, *pontife* ou *vicaire de Junon*. Il est vrai que Dante avait aussi donné au Christ le nom de Jupiter (1).

Boileau, en faisant l'apologie du merveilleux mythologique au dix-septième siècle, a eu le bon goût de répudier ce mélange adultère :

Ce n'est pas que j'approuve en un sujet chrétien
Un auteur follement idolâtre et païen.

L'Europe moderne doit beaucoup à l'étude de l'antiquité classique, nous aurons plus d'une fois l'occasion de le constater ; mais la mythologie appliquée à des sujets modernes, à des sujets chrétiens, c'est un anachronisme inconcevable.

Si les romans et les poèmes de Boccace ne donnent qu'une idée imparfaite des talents de l'auteur, ils révèlent du moins une imagination féconde. *Fiammetta* est le premier roman d'amour qu'on ait écrit en Europe. La France avait ses romans chevaleresques ; mais ce n'était là qu'un des côtés de l'histoire du cœur humain livré aux orages des passions. La chevalerie respectait du moins les convenances dans le langage qu'elle prêtait à la femme. *Fiammetta* est un de ces romans où l'héroïne a déposé toute pudeur pour déclarer sa flamme en paroles délirantes, et gémir ensuite

(1) .... O sommo Giove,
Che fosti in terra per noi crucifisso.
Purg. Canto. VI. V. 118-119.

avec de longs soupirs et d'éternelles plaintes sur son triste abandon. On a dit que Boccace avait exprimé toutes ces belles choses avec naturel. Si la princesse Marie retrouvait là son portrait, qu'avait-elle donc fait de sa dignité de femme ? L'invention appartient à Boccace ; mais, à part le mérite de l'expression, il n'avait pas lieu d'en être fier.

L'Italie, du reste, a toujours aimé les fadeurs sentimentales. Elle a sur ce point l'imagination complaisante. Nous en verrons la preuve dans les langueurs de la pastorale. Il faut être décidé d'avance à juger cela au point de vue de l'art, et faire bon marché du fond, comme une belle musique dont l'oreille écoute l'harmonie sans tenir compte des paroles. Si l'art était faible, on aurait des nausées ; l'art est puissant, on se laisse enchanter ; mais la morale n'y perd pas ses droits.

Boccace est aussi l'inventeur du roman pastoral qui, avec le drame idyllique, joue un rôle si important dans la poésie italienne *Admète*, bucolique amoureuse mêlée de prose et de vers, est le premier modèle de l'*Arcadie* de Sannazar.

L'auteur était donc un esprit flexible, un ingénieux explorateur des champs de la poésie et de l'art. Mais ces œuvres d'une jeunesse désordonnée n'auraient pu le sauver de l'oubli, s'il n'eût trouvé enfin dans son âge mûr ce grand art du *Décaméron* qui le mit au rang des premiers écrivains du monde. Je n'entreprendrai pas l'analyse de ces nouvelles ou de ces contes parmi lesquels il en est de trop licencieux ; mais il faut dire ce qui leur a donné naissance et faire la part exacte du bien et du mal.

Boccace était né d'une famille florentine, comme Dante et Pétrarque. Il y a dans ces hasards autre chose qu'un caprice de la destinée : c'est la Providence des poètes qui rapproche ainsi, par la naissance ou l'origine des hommes appelés à fixer la langue d'un peuple. L'idiome florentin est le plus pur de l'Italie, et c'est en le prenant pour type de la langue littéraire que les trois grands maîtres de l'art italien parvinrent à créer ce merveilleux instrument qui allait servir de diapason à toutes les lyres de l'Europe.

Cependant Florence n'a fourni que la langue et le premier germe de l'inspiration aux trois grands poètes du quatorzième siècle. Ce n'est pas dans son sein qu'ils ont couvé leur génie :

la *Divine Comédie* avait été enfantée dans l'exil ; les *Sonnets* de Pétrarque, dans la solitude de Vaucluse ; le *Décaméron* fut inspiré par la cour de Naples. Les républiques de l'Italie, en appelant le talent à l'exercice des hautes fonctions gouvernementales, formaient l'esprit politique, diplomatique, administratif : c'était une école de philosophie sociale et d'éloquence positive, mais ce n'était pas une école de poésie. Le génie du patriotisme et de la liberté pouvait éveiller l'enthousiasme poétique ; mais les divisions, les turbulences, les haines des partis étouffaient tout sentiment généreux dans l'âme de ces démocrates altérés de vengeance. Il n'y avait là d'autre poésie que la satire, la satire politique que nous avons trouvée dans l'*Enfer* de Dante.

A Naples, c'était un autre spectacle. Le roi Robert avait attiré à sa cour les savants, les écrivains, les poètes, heureux de vivre dans les splendeurs et les délices de la monarchie. Boccace avait joui comme Pétrarque de la protection de Robert, et s'était fixé à Naples, où le retenait la princesse Marie. Peu de temps avant la mort du roi, il était retourné à Florence. Mais la reine Jeanne, petite-fille de Robert, était à peine montée sur le trône que les séductions de la cour ramenèrent à Naples le spirituel et aimable poète. Boccace plaisait à la reine, qui recherchait les bons vivants et les pourceaux d'Épicure frottés de poésie. Jeanne ne songeait qu'à s'amuser : ce n'étaient que fêtes, danses et divertissements de toute espèce. Des événements tragiques : l'assassinat d'André de Hongrie, époux de la reine et détesté par elle, sa main donnée à l'un des meurtriers, les vengeances des Hongrois décimés par la peste, les fuites de la reine déplorées par Boccace dans ses églogues latines, interrompaient à peine l'odieuse bacchanale, et l'orgie des plaisirs se mêlait à l'orgie du crime et aux spectacles de la mort, comme dans une ronde infernale. Un poète germain eût trouvé là le modèle de la *Danse des morts ;* Boccace y trouva le *Décaméron*. Au milieu de la peste terrible qui ravageait l'Italie, une société de dix personnes, sept femmes et trois hommes, se retire dans une délicieuse campagne des environs de Florence, et pendant dix jours chacun conte une histoire. Ce qui élève à cent le nombre des nouvelles.

La société se choisit pour chaque journée un roi ou une

reine qui donne des ordres pour les repas, le service, les amusements, les histoires à raconter ! Un prologue en tête de chaque nouvelle contient des réflexions morales ou galantes sur le récit qu'on vient de faire et annonce le sujet nouveau qu'on va traiter. Puis, à la fin de chaque journée, les descriptions champêtres, les passe-temps, la musique et les ballades. Tout cela est très varié, et les contes sont tantôt gais et badins, tantôt touchants ou tragiques. On regrette seulement qu'il y ait là trop d'histoires d'amour d'un caractère licencieux. La peste, qui rassemble cette société de femmes qu'on nous dit honnêtes et sages autant que belles, et de jeunes hommes qui les recherchent ou qui sont leurs parents, autorise-t-elle cette licence dans les récits ?

Faut-il voir là, comme on l'a dit, le besoin que l'âme éprouve de faire diversion à la douleur ? Les honnêtes gens, pour se distraire, ont-ils besoin de se nourrir de scandales ? Est-il naturel, quand la mort est à deux pas, que des chrétiens songent à s'égayer aux dépens de la morale ?

La religion n'est pas attaquée dans ses dogmes ; mais le clergé, et particulièrement les moines, sont l'objet des plus piquantes railleries. Les trois premières Nouvelles méritent d'être particulièrement signalées au point de vue critique. Dans la première, un vieillard chargé de tous les crimes trompe son confesseur en se faisant passer pour un saint : c'est une façon de nous mettre en garde contre l'hypocrisie ; dans la deuxième, un juif se convertit au spectacle des mœurs de la cour de Rome : la religion chrétienne est de plus en plus florissante, dit-il, bien que ses ministres par leur conduite travaillent autant qu'ils peuvent à la détruire. « J'en conclus qu'elle est la plus vraie, la plus divine de toutes, et que l'esprit saint la protège visiblement. » Ceci est très profond, et, sous une apparence d'ironie, cache une démonstration réelle et saisissante de la protection divine accordée à l'Église qui, à l'époque du grand schisme d'occident, aurait sombré si elle n'eût été qu'une institution humaine. Quant au conte des trois anneaux, l'auteur du *Décaméron* semble y professer l'indifférence en matière religieuse par la mise en scène d'un usurier juif auquel Saladin demande quelle religion l'emporte, de la juive, de la chrétienne ou de la mahométane. L'usurier, ne pouvant choisir sans mécontenter le

sultan, se tire d'affaire par le conte des trois anneaux où un père ayant trois enfants et désirant les contenter tous les trois, fait fabriquer par un orfèvre deux anneaux qui ressemblent tellement à l'anneau véritable qu'on ne peut plus les distinguer les uns des autres. Un prélat orthodoxe du dix-huitième siècle, Monseigneur Bottari, dans une dissertation lue à l'Académie de la Crusca à Florence, a tenté de justifier Boccace en disant que l'auteur a voulu discréditer cette opinion sur l'indifférence des cultes en la plaçant dans la bouche d'un usurier juif. Le même prélat déclarait que Boccace n'avait fait que suivre l'exemple des plus saints personnages en s'attaquant aux mauvais prêtres et en discréditant les faux miracles. Nous avons eu l'occasion de nous expliquer sur ce point ; mais quand Grégoire VII, saint Bernard, saint Pierre Damien et Jacopone tonnaient contre les désordres du clergé, ce n'était pas pour les livrer à la risée publique ; c'était pour les vouer à l'opprobre et pour travailler à la réforme des mœurs : on ne rit pas de ce qui fait pleurer les anges. « Satan seul rit quand l'homme tombe. (1) »

Gardons-nous de croire que le sensualisme païen du *Décaméron* soit une fantaisie libidineuse : c'est un tableau de mœurs. Boccace fait la chronique scandaleuse du quatorzième siècle, époque de décadence morale où l'Italie donna l'exemple de tous les vices.

Mais l'art de l'auteur est admirable dans la composition, dans les dialogues, dans le récit, dans les caractères des personnages mis en scène, aussi bien que dans le style lui-même où l'élégance se marie au naturel le plus parfait. Tel en est le prestige qu'il parvient souvent à sauver l'indécence des tableaux de Boccace. Personne, avant Molière, n'avait manié aussi spirituellement la plaisanterie.

L'Italie, qui a plus d'imagination, n'a pas moins d'esprit que la France. Elle ne lui doit rien en malice et elle a plus de ruse. Seulement l'esprit français est plus délicat et plus marqué de bon sens. La naïveté jointe à la malice, voilà le caractère du badinage de Boccace. Pour ceux qui aiment à badiner avec le vice, l'auteur du *Décaméron* est le plus charmant des amuseurs. Tel est le plaisir d'esprit qu'il procure,

(1) Lamartine.

qu'on a malgré soi d'un bout à l'autre le sourire sur les lèvres ; mais au sourire se mêlent aussi les larmes. Boccace réussit dans tous les tons : il n'est pas une note du style qui lui soit étrangère et dont il ne tire un son mélancolique ou joyeux.

La description de la peste de Florence qui ouvre le *Décaméron* est un chef-d'œuvre historique et littéraire, moins sévère, mais non moins éloquent que l'admirable récit de la peste d'Athènes par Thucydide. Cette page suffirait à placer Boccace non seulement au-dessus de tous les prosateurs de l'Italie, mais au-dessus de tous les prosateurs de la France avant Bossuet. Pour s'en faire une idée, il faut remonter à Cicéron. Cette belle description de la peste et le touchant récit de *Griselidis*, ce modèle des vertus conjugales, plaisaient tant à Pétrarque, qu'il allait jusqu'à excuser les licences des contes badins en faveur de ces beautés du commencement et de la fin, qui encadrent si magnifiquement l'ouvrage. Nous ne serons pas aussi indulgent que lui ; mais nous dirons que si le milieu répondait, sous le rapport moral, au début et à la fin, Boccace serait peut-être le plus parfait des écrivains de l'Italie. Il y a d'ailleurs d'autres contes à citer que *Griselidis*. Les aventures de Ghismonde et de Guiscard et surtout celles de Titus et de Gisippe sont également des chefs-d'œuvre en leur genre.

Boccace a contribué plus encore que Dante et Pétrarque à fixer la langue italienne, et le *Décaméron* fut considéré dans la suite comme le type inimitable de la prose littéraire et le plus beau recueil de nouvelles ou de contes que l'Europe ait produit. Tous les conteurs l'ont pris pour modèle, depuis Chaucer jusqu'à Dryden en Angleterre, et La Fontaine en France, sans compter que Molière lui a fait, dans la comédie, plus d'un emprunt Boccace avait emprunté aussi plus d'un sujet aux vieux fabliaux gaulois. Le conteur français avait le droit de les reprendre, mais non de dépasser son modèle en immoralités.

Le *Décaméron* avait paru en 1453, sous le pontificat d'Innocent VI, et depuis ce pape jusqu'au concile de Trente, c'est-à-dire pendant une succession de vingt-cinq papes, l'ouvrage, accueilli avec enthousiasme, circula dans toutes les mains sans encourir le blâme de l'autorité ecclésiastique. Dans quel

misérable état se trouvait donc la papauté pour permettre au monde catholique la lecture d'un livre qui n'avait pas plus de respect pour le saint-siège que pour la morale ! Les moines ne furent pas aussi tolérants, et s'ils avaient pu anéantir le livre, ils l'auraient fait sans nul doute. Je n'en veux pour preuve que l'auto-da-fé de Savonarole, à la fin du quinzième siècle, lorsqu'il fit apporter sur la place publique, à Florence, les œuvres de Boccace, de Dante et de Pétrarque, et alluma ces flammes qui devaient bientôt le dévorer lui-même. Comment ce moine austère, adversaire implacable des tyrans et des prêtres indignes, ne fit-il pas grâce aux hommes de génie qui avaient immolé comme lui, avec les armes de la satire, les vices du sacerdoce ? Dante et Pétrarque au moins ne méritaient pas sa haine, car leurs chefs-d'œuvre sont absous par la morale. Quant aux obscénités de Boccace, elles méritaient la colère et les anathèmes de Savonarole ; mais il fallait commencer par corriger les mœurs de l'Italie. Le succès immense du *Décaméron* prouve que Boccace était à l'unisson de son siècle, et que le scandale était le pain quotidien des esprits dans la Péninsule. Le concile de Trente censura le livre : il était trop tard. L'Église romaine, au seizième siècle, avait assez de puissance pour arrêter le protestantisme en Italie, mais non pas pour arrêter le cours de l'immoralité italienne revêtue des charmes de l'esprit. Depuis l'invention de l'imprimerie, le *Décaméron* s'était partout répandu, mais le texte en était singulièrement falsifié : les censures de l'Église avaient fait supprimer les passages frappés d'anathème.

Une longue négociation s'ouvrit entre le grand-duc de Toscane Cosme Ier et le pape Pie V, pour rendre à la circulation cette œuvre de génie qui faisait texte de langue. Les hommes chargés de cette mission délicate firent subir au texte de nombreuses amputations, et l'on publia enfin la célèbre *édition des députés*. Il est fâcheux que, dans un but mercantile, on ait continué à livrer au public les parties malsaines de cet ouvrage.

Nous avons dit que le talent de Boccace s'était formé par l'étude des anciens et qu'il avait eu une grande part à la renaissance de l'antiquité classique. Il a écrit en latin plusieurs ouvrages d'érudition ; entre autres, un traité de la *Généalogie*

des dieux, fort célèbre de son temps, mais entièrement oublié aujourd'hui. Son style latin est un style de décadence à côté de celui de Pétrarque. Les perfections littéraires qu'il doit aux anciens, à Virgile à Horace, à Cicéron, il les a incrustées dans le *Décaméron*. Mais la recherche des manuscrits, recopiés de sa main élégante et soignée, occupa ses plus chers loisirs. C'est ainsi qu'il raviva parmi ses contemporains l'enthousiasme classique. Il a ressuscité en Europe la langue d'Homère, en faisant instituer à Florence la première chaire de grec qu'on eût vue dans l'Occident depuis l'invasion des barbares. Un Calabrais, élevé dans la Grèce, Léonce Pilate, en fut le premier titulaire. Boccace suivit ses leçons et ouvrit généreusement sa demeure à cet insupportable pédant, qui traduisit avec lui, l'écume à la bouche, l'*Iliade* et l'*Odyssée* en latin. Les livres grecs étaient rares. Boccace rassembla, à ses frais, un grand nombre de précieux manuscrits, et dépensa sa modeste fortune dans ces nobles prodigalités qui allaient enrichir l'Europe des plus beaux chefs-d'œuvre de l'esprit humain.

Boccace avait renoncé aux légèretés de sa vie, dès 1361, année où il fit une conversion éclatante par suite d'une vision qui l'avait frappé. C'est alors sans doute qu'il prit l'habit ecclésiastique. Il s'était retiré à Certaldo pour s'y consacrer à ses études d'érudition et à ses œuvres latines. Il regrettait, comme La Fontaine mourant, les scandales des écrits de sa jeunesse, bien qu'il n'ait rien fait pour en effacer la trace : ce qui lui eût été facile, puisqu'il écrivait avant l'invention de l'imprimerie. Son ami Pétrarque qui avait tant contribué à son changement de vie aurait pu l'amener à purger le texte de ses contes trop libres, quand lui-même, mettant sa gloire dans ses poèmes et ses discours latins, en était venu à rougir d'avoir écrit dans la langue du peuple. Si ces deux hommes, à l'âge des désillusions, avaient prévu l'avenir, l'un n'aurait pas craint d'avoir enivré l'âme de ses idéales tendresses, mais l'autre eût tremblé de badiner ainsi avec le vice.

Quoi qu'il en soit, c'est un beau et noble spectacle que ces deux génies remplaçant leurs amours d'autrefois par l'amour désintéressé des lettres et se vouant une amitié si féconde pour les lettres elles-mêmes. Quelle différence avec notre âge ingrat où chacun s'isole, portant un regard d'envie sur

ses émules, au lieu de leur tendre la main pour marcher ensemble à de nouvelles conquêtes, au profit de l'art et de la patrie.

Après la mort de Pétrarque, Boccace écrivit à François de Brossano, gendre du grand lyrique italien, la lettre suivante qui montre assez l'attachement profond que se portaient les deux poètes : « La voix publique déjà m'avait appris l'heureux passage de notre maître de la Babylone terrestre à la céleste Jérusalem. Mon premier mouvement a été d'aller sur le tombeau de mon père lui dire mes derniers adieux et confondre mes larmes avec les vôtres ; mais, depuis que j'explique ici en public (à Florence) la *Divine Comédie* de Dante, je suis atteint d'une maladie plutôt longue et ennuyeuse qu'accompagnée d'aucun danger. Je suis tellement affaibli et changé que vous ne me reconnaîtriez plus. Cet embonpoint et ces belles couleurs que vous m'avez vues à Venise ont complètement disparu. Ma maigreur est extrême, ma vue est affaiblie, mes mains tremblent, mes genoux chancellent ; à peine ai-je pu me traîner dans ma campagne de Certaldo où je ne fais que languir. Après avoir lu votre lettre, j'ai encore pleuré toute une nuit mon cher maître, non par pitié pour lui (sa probité, ses mœurs, ses jeûnes, ses veilles, ses prières, et toutes ses vertus m'assurent que Dieu l'a reçu dans l'éternelle gloire), mais pour moi et pour ses amis, qu'il a laissés sur cette terre orageuse, comme un vaisseau sans pilote à la merci des vents et des flots. Je juge par ma douleur de la vôtre et de celle de Tullie (1), ma chère sœur, votre digne épouse, à qui je vous conjure de faire entendre raison sur la perte qu'elle a faite et qu'elle devait prévoir. Les femmes, plus faibles que nous dans ces occasions, ont besoin de notre secours.

« J'envie à Arquà le bonheur dont il jouit de posséder le corps d'un homme dont le noble cœur fut le séjour chéri des Muses, le sanctuaire de la philosophie, le temple de tous les arts, et surtout de cette éloquence cicéronienne, dont ses écrits nous offrent tant de modèles. Ce village, à peine connu des habitants de Padoue, va devenir célèbre dans le monde

(1) Boccace donne à Francesca, fille de Pétrarque, le nom de la fille de Cicéron, parce qu'elle avait pour père le Cicéron de la moderne Italie.

entier. Il sera honoré comme on honore le Pausilippe, parce qu'il renferme les cendres de Virgile ; les rives du Pont-Euxin, parce qu'on y voit le tombeau d'Ovide ; Smyrne, parce qu'on croit qu'Homère y est enseveli. Le navigateur qui reviendra chargé de richesses des bords lointains de l'Océan, en traversant la mer Adriatique, saluera d'un respectueux regard les monts Euganées. Ces montagnes, dira-t-il, renferment dans leurs entrailles celui qui fait la gloire du monde, le poète immortel que la reine des cités décora jadis de la couronne triomphale. Ah ! Florence ! malheureuse patrie ! tu ne méritais pas un tel honneur. Tu as négligé d'attirer dans ton sein le plus illustre de tes enfants. Tu l'aurais recueilli et honoré s'il avait été capable de trahison, d'avarice, d'envie, d'ingratitude et de toutes sortes de crimes. Voilà le vieux proverbe vérifié : *Nul n'est prophète en son pays.* (1) »

Des hommes qui se comprenaient et s'aimaient ainsi méritaient bien d'être associés dans la gloire. Boccace s'éteignit deux ans après Pétrarque, et l'on peut dire qu'il mourut de sa mort, comme du labeur qu'il s'était imposé pour mettre en lumière la *Divine Comédie.*

On peut et on doit le juger sévèrement pour avoir montré aux hommes de plume comment on arrive au succès par la peinture du vice ; mais quand on considère tout ce qu'il a fait pour la restauration des lettres et le perfectionnement de la prose italienne, il faut le ranger parmi les plus illustres représentants de l'esprit humain.

---

(1) Voir Lamartine, *Cours de littérature.* Tome VI. *Entretiens sur la vie et les œuvres de Pétrarque.*

TROISIÈME SECTION.

LA RENAISSANCE.

CHAPITRE PREMIER.

CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES.

Après Pétrarque et Boccace, un siècle s'écoule sans qu'on rencontre un seul poète digne de ce nom. Tous les efforts des hommes de lettres se tournent vers l'étude de l'antiquité. Le quinzième siècle est le siècle de l'érudition. La langue vulgaire est dédaignée. On n'aspire qu'à une chose : savoir le latin et savoir le grec Jean de Ravenne et Emmanuel Chrysoloras font l'éducation du siècle. A leur école se forment les grands latinistes et les grands hellénistes restaurateurs des études classiques en Europe : Guarino de Vérone, Jean Aurispa, Ambrogio Traversari le camaldule, Gasparino Barzizza, Bruno d'Arezzo, Poggio Bracciolini, Filelfo, Laurent Valla. Les souverains eux-mêmes se piquent d'érudition et élèvent les savants aux plus grands honneurs. Tous les princes italiens, les papes, les Médicis, les cinq ducs de Milan, les maisons d'Este et de Gonzague n'ont d'autre ambition que de posséder le plus grand nombre de manuscrits des auteurs anciens et les littérateurs les plus versés dans la connaissance des langues mortes. La découverte de l'imprimerie dans un temps si opportun favorise la propagation des lettres anciennes et devient la conséquence de ce besoin de lumières dont les esprits sont dévorés. L'érudition et l'imitation classique exercent une influence fatale sur le génie de l'invention, sur l'imagination poétique. Plus tard, cette influence sera conjurée par la puissance du génie italien et tournera au profit de l'art, en lui donnant toutes les perfections de la forme.

Dans la première moitié du quinzième siècle, le grand schisme d'Occident paralysait l'action des papes : l'Église ne régnait plus que par les conciles. Toutes les forces de la religion se concentraient dans la controverse. Néanmoins plus d'un pontife prodigua ses encouragements à la littérature et à la science. Parmi eux, il faut citer Innocent VII et Alexandre V, dont les règnes furent malheureusement trop courts, Eugène VI, qui trouva le temps de songer aux lettres au milieu des embarras de deux conciles, et ce célèbre Thomas de Sarzane, Nicolas V, un des plus savants hommes de son époque, qui fut un des pères de la Renaissance en Italie Je ne parle pas de ces pontifes du quinzième siècle, dont les noms font baisser les yeux et rougir le front des chrétiens : ils ont poussé trop loin le scandale pour avoir droit en aucune manière à la reconnaissance de l'humanité.

Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, le véritable souverain de l'Italie dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut le rénovateur de la poésie italienne. Il s'essaya lui-même dans tous les genres. Imitateur de Pétrarque, s'il eut moins de talent que son modèle, il eut plus de naturel peut-être. Il n'a manqué à ce grand homme que de vivre vingt années de plus pour donner son nom au seizième siècle. C'est à son fils Jean de Médicis, élevé au souverain pontificat sous le nom de Léon X, que cette gloire était réservée. Il serait plus juste d'appeler ce siècle de la renaissance en Italie, le siècle des Médicis, en y comprenant les règnes de Cosme l'Ancien, de Laurent-le-Magnifique, des papes Léon X et Clément VII, des grands-ducs Cosme Ier, François et Ferdinand, c'est-à-dire la seconde moitié du quinzième siècle et la première moitié du seizième. C'est l'époque des plus grands noms de l'Italie : Machiavel dans la politique, Raphaël et Michel-Ange dans les arts, Ange Politien, l'Arioste et le Tasse dans la poésie.

L'intelligente protection des princes, la rivalité des cours dans tous les petits États, dans toutes les cités de la Péninsule, ont fait la gloire de l'Italie en ce temps de résurrection littéraire et artistique. Rome, Florence, Ferrare, Venise, Mantoue, Milan, Naples, Padoue, Urbin, Turin, étaient autant de foyers resplendissants d'où rayonnaient toutes les magnificences de l'art et du génie. Les trois premières de ces

villes surtout furent le rendez-vous des grands hommes qui illustrèrent ce siècle mémorable. On vit alors ce que peut la décentralisation pour féconder la pensée. La puissance d'irradiation est décuplée quand dix foyers au lieu d'un seul contribuent à la diffusion des lumières.

Le malheur de l'Italie, c'est d'avoir par sa beauté excité les convoitises des peuples étrangers depuis les barbares du Nord : les Goths, les Lombards, les Normands, jusqu'aux Autrichiens et aux Français. Avec le quinzième siècle périt l'indépendance italienne, sauvée au moyen âge par la papauté. La France et l'Empire se disputent cette riche contrée qui devient le champ de bataille de l'Europe. François Ier, héritier des prétentions de Charles VIII sur le Milanais et le royaume de Naples, est vaincu à Pavie, où il perd tout, *fors l'honneur*. Charles-Quint règne en maître sur ce pays qu'il gouverne par ses vice-rois. Tous les États de l'Italie sont inféodés à la maison d'Autriche par des alliances successives, excepté Rome, qui subit elle-même l'influence prépondérante de l'Empire, devenu le boulevard du catholicisme contre la féodalité protestante.

Si la multiplicité des États a été fatale à l'Italie en politique, elle a été féconde en littérature. Rome, Florence, Naples, Milan, pouvaient aspirer à devenir l'unique capitale de la Péninsule ; mais sans Ferrare, l'Italie aurait-elle à présenter à l'admiration du monde l'Arioste et le Tasse ?

On est en droit de se demander comment l'Italie, théâtre des guerres les plus sanglantes, a pu, à travers la fumée des champs de bataille, jeter un si vif éclat sur le terrain de la littérature et s'élever à toutes les splendeurs de l'art. Est-ce à la protection des princes du seizième siècle qu'il faut attribuer ce glorieux résultat ? Sans doute, Léon X fut l'Auguste et le Mécène de l'Italie ; et avant lui, ce ministre guerrier d'un Dieu de paix, Jules II, qui, comme lui et plus que lui, fut un grand souverain dans un prêtre peu digne de la tiare, se montra un des plus intelligents protecteurs des lettres. Mais après lui, je me trompe, après Clément VII, cet autre Médicis, les souverains pontifes, luttant contre l'esprit de la Réforme, se sont appliqués à mettre un frein aux hardiesses de la pensée. Les grands-ducs de Toscane de la famille des Médicis, qui voyaient leur autorité contestée, ne pouvaient, quel que fût

d'ailleurs leur goût héréditaire pour les arts, laisser aux écrivains toute la liberté de leurs inspirations. Les pays conquis par Charles-Quint ou obéissant à son influence étaient forcés de subir la compression d'un despotisme en défiance contre les lettres toujours amies de la liberté, de l'indépendance et de la dignité nationale. Les princes de la maison d'Este à Ferrare pouvaient encore inspirer les poètes par la pompe, par la magnificence d'une cour chevaleresque où tout était fêtes et plaisirs ; mais la poésie n'y était reçue que comme un ornement de plus, une agréable distraction servant à varier les plaisirs de la cour.

La flatterie, fille du despotisme, était le passe-port des poètes que les grands payaient de leurs dédains et les princes de la plus noire ingratitude, quand ces favoris des Muses s'avisaient de songer à eux-mêmes et à leur propre gloire. Non, la grandeur littéraire du seizième siècle n'est pas l'ouvrage des princes du temps. Quelques-uns d'entre eux ont contribué à l'achèvement de l'édifice, mais le siècle précédent en avait jeté les bases : le génie a fait le reste. Cet âge d'or de la littérature italienne est la conséquence du prodigieux mouvement imprimé aux études classiques dans le cours du quinzième siècle. Le grand triumvirat intellectuel de Dante, Pétrarque et Boccace avait donné la première impulsion au quatorzième siècle ; la chute de l'empire grec de Constantinople, qui déversait sur l'Italie toutes les lumières de l'antiquité païenne, avait accéléré le mouvement ; Cosme de Médicis en attirant à sa cour les savants grecs exilés de Byzance avait provoqué une émulation qui s'était propagée dans tous les États de la Péninsule.

Ainsi se fit l'éducation du grand siècle de la Renaissance. Les vaisseaux des Médicis, en transportant en Italie les richesses intellectuelles, les manuscrits et les savants de l'empire de Byzance, avaient ramené avec eux dans l'Occident la civilisation grecque et latine tout entière. Florence fut l'Athènes de cette Grèce nouvelle. La précieuse semence en tombant sur une terre si bien préparée à la recevoir, ne pouvait manquer de produire une abondante floraison. Il faut tout dire cependant : Ce siècle si fécond, et en raison même de sa fécondité, a laissé peu de renommées durables.

Quand le talent fait foule, malheur au talent ! La postérité

ne distingue que les têtes qui dépassent le niveau de la foule. Ce sont moins les hommes que les siècles qui trouvent accès au temple de mémoire : le génie seul y pénètre, parce qu'il est l'incarnation des siècles. Le talent est au génie ce que les étoiles sont au soleil : les unes brillent dans les ténèbres, mais l'autre fait le jour. L'histoire littéraire, moins oublieuse que la postérité, conserve les noms de tous les ouvriers de la pensée qui apportent leur pierre, modeste ou brillante, à l'édifice intellectuel qui s'élève de siècle en siècle à la gloire d'un pays, sinon à la gloire de l'humanité.

La plupart de ces poètes n'avaient d'autre ambition que d'imiter habilement les anciens. En renonçant ainsi à leur originalité propre, ils se condamnèrent à rester dans les régions du talent sans s'élever jusqu'à la sphère du génie. Ils oublièrent que jamais l'imitation ne sert de modèle, et qu'on n'enlève leurs secrets aux maîtres classiques qu'en adaptant leurs procédés à la langue et aux mœurs des peuples modernes.

La stérilité poétique du quinzième siècle était une grande leçon que les poètes de l'âge suivant ne surent pas mettre à profit. Dans le genre dramatique surtout, on suivit pas à pas les anciens, et l'on semblait ne pas s'apercevoir que les mœurs étaient changées. La tragédie italienne était calquée sur la tragédie grecque, et la plupart des comédies du seizième siècle ne sont que des pastiches de Plaute et de Térence en italien. L'Arioste lui-même, l'inimitable Arioste, se borna dans la comédie, comme Bibbiena, au rôle d'imitateur, quand il pouvait, en ce genre comme en tout le reste, servir de modèle non seulement à l'Italie, mais à l'Europe tout entière. D'autres poètes, comme l'Arétin et Machiavel, auteur de la *Mandragore*, traduisirent sur la scène les travers et les vices de leurs contemporains ; et certes la matière était abondante, car jamais siècle ne poussa plus loin l'effronterie, l'impudence, la nudité du vice ; mais ces auteurs affectèrent trop de mépris des mœurs publiques pour s'élever au-dessus de l'intrigue et de la farce licencieuse. Ceux qui marchèrent sur leurs traces n'eurent souci que d'amuser la foule par les plus grossières plaisanteries. La poésie lyrique fut plus originale que le drame, parce qu'elle exprimait des sentiments personnels et que Pétrarque avait donné aux deux formes de l'ode moderne, le *sonnet* et la *canzone*, la consécration du génie. Outre l'Arioste

et le Tasse, qu'on rencontre dans tous les sentiers de la poésie, Sannazar et Bembo furent les émules de l'amant de Laure. La langue italienne, malgré le succès de la *Divine Comédie*, semblait impropre aux genres sérieux : on l'employait dans les petites pièces de circonstance, ainsi que dans la comédie. Le Trissin entreprit la tragédie dans l'idiome vulgaire ; mais il se tint aussi près que possible d'Euripide : c'est à ce puissant patronage qu'il dut le succès de sa *Sophonisbe*. Mais, quand il s'agissait d'aborder l'épopée, il fallait écrire en latin : c'était la langue de Pétrarque dans son *Africa*. Sannazar, qui a laissé un nom dans la poésie lyrique et dans la pastorale, fit un poème religieux : *De partu Virginis*, où il eut le mauvais goût de mêler la mythologie aux mystères du Dieu fait homme, dont la mère, sous la plume du poète classique, est assimilée à Vénus, comme le Christ à Jupiter.

C'est à ces monstruosités que devait aboutir en littérature le fanatisme de l'antiquité païenne. Cette poésie, péniblement échafaudée sur les souvenirs de la littérature ancienne, devait frapper de stérilité les imaginations les mieux douées. Travailler sur une langue morte, c'est disséquer un cadavre. Rien de vivant n'en pouvait sortir. Aussi, à défaut d'invention, fut-on réduit au poème didactique. Vida y fut d'une habileté prodigieuse ; c'est à ce point que si l'on ignorait la date de son *Art poétique*, on pourrait le croire contemporain de Virgile et d'Horace, et les philologues ne seraient pas tentés d'en faire un poète de décadence.

Sannazar et Vida (1) ne sont pas les seuls qui aient réussi à écrire en vers latins dans ce siècle d'érudition : Bembo (2) et Sadolet (3) n'eurent pas moins de célébrité. Mais la mode ne

(1) Vida (Marc-Jérôme), né à Crémone, en 1490, mort en 1566, a composé, outre son *Art poétique*, la *Christiade*, poème épique en six chants, les *Échecs* et les *Vers à soie*, poèmes didactiques. Ces œuvres ont été traduites : l'*Art poétique* par Le Batteux en prose et par Barrau en vers ; la *Christiade* en vers par Souquet de la Tour ; les *Vers à soie* par Bonafous et les *Échecs* en vers par de Glimes, professeur de rhétorique au collège de Tirlemont.

(2) Bembo (Pietro), né à Venise, en 1470, mort en 1547, heureux imitateur de Pétrarque dans le Sonnet et la Canzone, a fait aussi d'excellents vers latins et a laissé une *Histoire de Venise* et de nombreuses lettres dans cet idiome classique qu'il maniait avec tant d'art.

(3) Sadolet (Jacques), né en 1477, à Modène, mort à Rome, en 1547,

pouvait durer : un rapide oubli devait succéder à cette gloire éphémère.

Je laisse à ceux qui ont entrepris et qui entreprendront l'histoire spéciale de la littérature italienne le soin de raconter toutes ces illustrations locales, tous ces poètes de second ordre qui, comme Accolti, Sadolet, Ruccellaï, Bembo, ont droit à l'estime des peuples qu'ils ont honorés par leurs talents.

Dans cette revue universelle des gloires littéraires, nous ne pouvons arrêter nos regards que sur les plus grands noms, les plus hautes renommées que les siècles se transmettent l'un à l'autre comme les flambeaux de l'humanité sur le chemin des âges.

A ce titre, deux poètes du seizième siècle s'imposent tout d'abord à notre admiration : l'Arioste et le Tasse qu'aucun de leurs devanciers ni de leurs successeurs n'a égalé dans la double forme badine et sérieuse de l'épopée.

Ceux-là du moins, et c'est la cause de leur supériorité, n'ont enlevé aux anciens avec les secrets de la forme que des idées générales, des sentiments universels, trésor commun de la race humaine, et ils les ont fait passer dans la langue de leur pays. Leurs créations ont grandi l'Italie en grandissant l'humanité.

---

n'a guère écrit qu'en latin. On lui doit les ouvrages suivants : *De liberis recte instituendis*. — *Phœdrus sive de laudibus philosophiae*. — *Philosophiae consolationes*. — Des poésies latines, entre autres le *Curtius* et le *Laocoon*, et des lettres latines d'un grand intérêt.

CHAPITRE II.

L'ARIOSTE.

I.

L'Arioste (1) est né à une époque de création, mais de création savante où l'imitation des règles et des formes classiques étouffait l'imagination moderne et substituait la réflexion à la spontanéité. Dans la comédie, qui ne doit s'inspirer que des mœurs contemporaines ou des travers généraux, l'Arioste s'était fait l'imitateur des anciens ; dans la satire, où il n'a pas été surpassé en Italie, il avait, avec la verve enjouée d'Horace, emprunté aux incidents assez prosaïques de sa vie la matière de ses joyeux badinages. Il prenait volontiers le ton de l'apologue. C'était un homme de bon sens et, qui le croirait ? d'instincts vulgaires, plus occupé de lui-même, des besoins et des contre-temps de la vie que du soin de réformer les mœurs corrompues de son époque. Sa satire est purement subjective et tient beaucoup plus de l'épître que de la satire. Pour s'élever, il lui fallait sortir de son siècle et de lui-même, et chercher dans le passé son idéal. Le sentimentalisme n'était pas dans sa nature. Ses sonnets, ses madrigaux, ses élégies, ne sont qu'un jeu d'imagination. Ce qu'il y a de merveilleux, c'est qu'il y mettait plus de naturel que le sensible Pétrarque. Il chante l'amour avec une grâce inimitable, mais il est en ce genre plus anacréontique qu'élégiaque. C'est à tort qu'on a dit qu'il ne célébrait pas l'amour à la manière des anciens. Les élégiaques érotiques du siècle d'Auguste exhalaient sans doute des plaintes amoureuses ; mais, comme l'Arioste, ils n'avaient en vue que le plaisir.

(1) L'ARIOSTE (Lodovico ARIOSTO) naquit à Reggio, en 1474, et mourut à Ferrare, en 1533. Outre les œuvres dont nous parlons, il a écrit des *Rimes* ou poésies diverses et des vers latins.

Querimonia primùm,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Ce n'est pas l'Arioste qu'il faut accuser, c'est son siècle : grand en littérature et païen en morale. C'est une des conséquences fatales de la renaissance des lettres classiques.

Rien dans la vie de l'Arioste ne révèle le poète. Il était aimable et plein d'esprit, mais d'apparence assez froide Ce n'est pas dans sa vie qu'il faut le chercher : il est tout entier dans ses œuvres ; bien différent en cela du Tasse, dont la vie, plus encore que celle de Jacopone, est le plus intéressant de ses poèmes.

Ce que nous trouverons dans l'Arioste, ce sera moins l'homme que l'artiste. Il étudia le latin sous Grégoire de Spolète, aussi excellent helléniste que latiniste consommé, qu'il eut le malheur de perdre avant d'avoir pu étudier avec lui les chefs-d'œuvre de la Grèce. Sa vocation de poète fut contrariée par son père, gouverneur de Reggio, dans les États du duc de Ferrare. Cinq belles années de sa jeunesse furent absorbées par l'étude du droit ; et quand le poète, libre de suivre la carrière où l'entraînait son génie, eut mis la main à l'œuvre, il rencontra d'autres obstacles sur sa route. Attaché en qualité de gentilhomme au cardinal Hippolyte d'Este, qui dédaignait la poésie, puis à la cour d'Alphonse 1er, il fut chargé de plusieurs négociations importantes dont il se tira à merveille, grâce à ce lumineux bon sens qu'il mettait dans les affaires comme dans ses écrits. En 1522, il reçut la mission de pacifier la Garfagnana, province remplie de troubles et infestée par des brigands : c'était peu de temps après l'apparition du *Roland furieux*. Telle était déjà la réputation de l'Arioste, qu'un chef de brigands qui allait le dévaliser, lisant son nom sur une lettre à son adresse, s'inclina respectueusement devant la souveraineté du génie et mit ses gens à la disposition du poète.

Cet homme, qui rendit tant de services à ses princes et qui consacra son chef-d'œuvre à la louange de cette maison, en fut récompensé par la misère. Pendant qu'il travaillait à illustrer l'Italie, on le laissait vivre dans la gêne, aux prises avec les plus grands embarras domestiques, chargé, après la mort de son père, d'élever et d'établir ses quatre frères

et ses cinq sœurs, forcé de soutenir des procès ruineux où la main du fisc lui disputait le pain de sa famille. Quand on voit sans cesse la fortune tourner le dos aux poètes, on est tenté d'en accuser l'imprévoyance de ces natures idéales, habituées à vivre dans les nuages beaucoup plus que sur la terre. Ici du moins ce serait une erreur. Dans l'Arioste il y avait deux êtres bien distincts : l'homme et le poète. Si le poète savait sortir de lui-même et de son siècle pour vivre avec les fantômes de son imagination, l'homme était rompu aux affaires, et les voyait dans toute leur réalité. Lisez plutôt ces vers qu'il avait fait graver sur l'entrée de sa maison :

Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida, parta meo sed tamen ære domus.

« Petite, mais commode pour moi, mais ne dépendant de personne, mais sans souillure, cette maison je l'ai acquise de mes propres deniers ».

Ce poète savait donc se contenter de peu et ne rougissait pas de pratiquer l'économie. S'il a été malheureux, s'il était dans le malaise quand il écrivait cette immortelle épopée dont le moindre vers valait mieux que tous les diamants de la couronne de Ferrare, qu'on sache au moins à qui la faute, et qu'elle retombe tout entière sur ces princes si prodigues de plaisirs et si parcimonieux de gloire. Singulier jeu du sort ! c'est au milieu de cette cour ingrate que l'épopée chevaleresque s'est développée dans tout son éclat. Boïardo, l'Arioste et le Tasse ont immortalisé Ferrare et la maison d'Este, et ces petits souverains marchandaient leurs faveurs à ces grands hommes !

II.

Nous ne pouvons pas juger l'auteur du *Roland furieux* sans dire un mot des origines du roman épique en Italie.

Les trouvères français du onzième et du douzième siècle avaient popularisé le nom de Charlemagne et de ses preux. Roland était devenu le type de l'héroïsme et la terreur des infidèles. Les Sarrasins, depuis Charles-Martel jusqu'à Saint Louis, étaient restés l'ennemi commun de la chrétienté.

L'expédition de Charlemagne contre les Maures en Espagne avait fait considérer l'illustre monarque comme le plus puissant rempart de la foi contre l'invasion du Croissant. La défaite de l'arrière-garde de l'armée française à Roncevaux, où Roland avait perdu la vie, était attribuée à la trahison d'un de ces vassaux du Nord ennemis de Charlemagne, Ganelon de Mayence.

La chronique de Turpin, écrite au onzième siècle, faussement attribuée à l'archevêque de Reims, contemporain de Charlemagne, présente un mélange d'histoire et de fiction qui a servi de base aux poèmes du cycle carolingien. Dans leur première phase, les chansons de geste ne respiraient que l'héroïsme de la foi uni à l'héroïsme de la guerre. Les caractères étaient simples et d'une seule pièce : c'était un mélange de naïveté et d'énergie où la nature se montrait dans toute sa spontanéité, dans toute sa franchise, dans toute sa mâle rudesse : c'est là proprement le caractère homérique des héros chrétiens du moyen âge. Mais, sous l'influence des romans de la Table ronde, nés dans les cours normandes d'Angleterre et de Bretagne, le cycle carolingien apprit la langue de l'amour et du merveilleux, et la femme devint le centre de tout ce monde chevaleresque qui mit l'épée au service de la beauté. Alors se développa l'esprit d'aventures : la réalité s'effaça devant la fiction, l'idéal fit place à la fantaisie et on assista aux merveilleux prodiges de la chevalerie errante.

Les romans de Charlemagne en étaient là au quatorzième siècle, quand l'Italie, éprise de ces chimères, entreprit ses premiers essais d'épopée chevaleresque. On s'étonne en les parcourant qu'ils aient été conçus et exécutés à l'époque qui vit éclore la *Divine Comédie*, le *Canzoniere* de Pétrarque et le *Décaméron*. Il faut mesurer la distance qui sépare Dante, Pétrarque et Boccace de ces auteurs obscurs de romans informes, comme *Beuves d'Antone*, la *Reine Ancroja* et la *Spagna*, pour comprendre ces géants de la poésie qui enfantèrent les premiers chefs-d'œuvre modernes en vers et en prose, quand l'art en Europe était encore partout dans l'enfance.

Après l'âge des philologues, Ange Politien, secondant les vues de Laurent le Magnifique, avait, dans son fragment de poème sur le tournoi de Julien de Médicis, et dans sa tragédie

pastorale d'*Orphée*, restauré les genres épique et dramatique avec un talent merveilleux pour l'époque. Malheureusement Politien avait trop tôt déserté les Muses italiennes pour la langue latine, organe des hautes pensées au siècle de la Renaissance.

Il semblait qu'on eût oublié les traditions dantesques et que la langue vulgaire fût incapable de s'élever à la sublimité de l'épopée. Aux yeux des savants, l'italien était une espèce de jargon populaire fait pour amuser l'enfance avec des contes de nourrice et pour divertir le peuple aux jours de fêtes par des chants badins. Boccace n'avait pas peu contribué à faire prendre à l'idiome national ce tour naïf et moqueur dont s'éloignaient les esprits sérieux.

C'est dans ces dispositions d'esprit que Pulci entreprit son *Morgante Maggiore*, roman chevaleresque qui se rattache à l'expédition d'Espagne contre les Maures, et se termine à la défaite de Roland à Roncevaux et au supplice du traître Ganelon. Tout portait l'auteur à tourner en moquerie les aventures de ses chevaliers : la langue d'abord, l'époque ensuite. On avait attribué tant d'aventureuses folies à ces paladins de Charlemagne, qu'il fallait bien finir par en faire les jouets de l'imagination et de l'esprit. Les Italiens comme les Français possèdent la double faculté de l'enthousiasme et de l'ironie. Mais ce qui chez eux est plus étonnant, c'est qu'ils savent, sur le même sujet, passer de la gravité à la plaisanterie, du sérieux au burlesque, de l'enthousiasme à la raillerie. Le succès du roman épique a sa source dans cette double faculté

L'Italie, dégénérée et corrompue dans ses mœurs, ne comprenait plus la chevalerie que pour s'en amuser. Mais si, dans les loisirs des cours, on aimait à rire des folies chevaleresques, les souverains, qui avaient encore l'amour des grandes choses, voulaient qu'on leur montrât des héros et non pas seulement la caricature de ces guerriers fameux qui avaient laissé d'impérissables souvenirs dans la mémoire des hommes, en sauvant l'Europe et la chrétienté de l'invasion musulmane.

Les peuples vieillis se plaisent à railler l'enthousiasme, comme l'observe Lamartine, dans ses suaves et brillants entretiens sur l'Arioste. Quoi qu'il en soit, il devait y avoir

un singulier mélange de jeunesse et de vieillesse dans le génie italien, pour produire des œuvres comme celles de Pulci (1), de Boïardo et de l'Arioste. La fausse chronique de Turpin et les romans de deux poètes belges, Adenez et Chrétien de Troyes, servirent de type aux poètes italiens.

Pulci s'attacha au côté burlesque de la chevalerie errante; mais, au milieu de ses aventures bouffonnes et licencieuses, il conserva encore à ses héros leur figure traditionnelle. Boïardo (2), dans son *Orlando innamorato*, au lieu de laisser à l'intrépide paladin de Charlemagne sa physionomie historique, sa simplicité, ses mœurs austères, son ardent prosélytisme, en fit un mélange de faiblesse et de force, un guerrier amoureux accomplissant pour sa belle inhumaine d'incroyables prodiges : ainsi le voulait l'époque. Les poètes n'écrivaient que pour les cours, et les cours italiennes n'avaient conservé de la chevalerie que la galanterie et l'amour des plaisirs. On aimait encore le courage, mais en imagination et à titre de souvenir. Boïardo était fait d'ailleurs pour chanter les combats ; c'était un homme de guerre. Il est étrange seulement qu'il ait prétendu composer un poème homérique en exposant son héros au ridicule d'un amour malheureux, en lui faisant oublier ses devoirs de chevalier chrétien pour courir jusqu'au bout du monde après une femme dont il est la dupe. Et ce qui est plus étrange encore, c'est l'anachronisme de cette conception, qui choisit pour raconter les prouesses de la chevalerie errante, non pas seulement l'époque de Charlemagne, mais l'époque de Charles Martel, c'est à-dire l'invasion des Arabes sur le sol de la France ! Nous voguons à pleines voiles dans les eaux de la fiction. Tout est confondu, tout est bouleversé ; il n'y a plus de place que pour la fantaisie, et l'imagination y a ses coudées franches. Les principaux personnages du *Roland amoureux* et les situations du poème sont de l'invention de Boïardo. Après lui, tous les éléments de l'épopée chevaleresque étaient créés ; l'édifice même était construit. La main du génie allait mettre

(1) Luigi Pulci (1431-1487), chanoine de Ferrare qui vivait à la cour de Laurent le Magnifique.

(2) Le comte Boïardo, (1438-1494), qui fut gouverneur de Reggio, entreprit son poème à la sollicitation du duc Hercule de Ferrare. L'ouvrage parut en 1495, un an après la mort de son auteur.

la dernière pierre à ce monument de l'art, qui était l'œuvre des siècles : car, depuis les premiers trouvères, plusieurs générations de poètes y avaient contribué dans la mesure de leur talent.

La mort surprit Boïardo avant qu'il pût faire entrevoir le dénouement de son poème, et il semble qu'il ait voulu, par l'épisode des amours de Bradamante et de Roger, transmettre à l'Arioste, comme un poétique héritage, le soin d'achever son œuvre et d'élever ce monument à la gloire de la maison d'Este.

Qu'a-t-il manqué au poème de Boïardo pour être digne de l'inépuisable admiration des siècles ? Une seule chose, mais une chose sans laquelle la poésie est un corps sans âme : le style (1).

Boïardo avait de l'imagination, de l'esprit et parfois de la sensibilité ; mais il avait la main lourde, une main mieux faite pour tenir l'épée que la plume. C'est pour cela que sa gloire fut éclipsée dans le rayonnement du génie de l'Arioste. Il fallut que le *Roland amoureux* passât par les mains de Berni pour se populariser en Italie. Sans le style, les plus riches facultés ne servent de rien au poète ni à l'écrivain. Buffon a raison : « Les idées s'enlèvent, se transportent, et gagnent même à être mises en œuvre par une main plus habile ; ces choses sont hors de l'homme : *Le style est l'homme même.* » Les idées ont un caractère général qui fait qu'elles appartiennent à tous ; le style a un caractère particulier qui est le reflet de l'âme de l'écrivain : c'est le cachet de la personnalité. Vous qui cherchez à vous faire un nom dans les lettres, songez moins à trouver des idées nouvelles qu'une forme nouvelle, car la forme emporte le fond. Le secret de l'art d'écrire n'est pas dans les choses mêmes, il est tout entier dans la manière de les dire. Les idées existent : méditez-les ; faites-les passer dans votre âme ; transformez-les à la lumière de l'esprit et à la flamme du cœur ; que votre oreille participe à cette ivresse, à cette harmonie intérieure,

(1) Un autre poème du même temps se rattache encore aux mêmes prouesses des paladins de Charlemagne : le *Mambriano* de Francisco Bello, surnommé *l'Aveugle de Ferrare* (1440-1495). Ce poème en quarante-cinq chants est aussi mal écrit que l'œuvre de Boïardo et serait d'un insurmontable ennui, n'était la naïveté grotesque de certaines aventures et de certains personnages.

et si vos doigts, habiles à manier le clavier du langage, savent en parcourir toutes les gammes et tous les tons, vous imprimerez à vos œuvres un charme immortel.

Ne croyez pas que la nouveauté des idées soit toujours un élément de succès : il en est très souvent l'obstacle. Pour plaire en littérature et surtout en poésie, il faut s'adresser aux idées et aux sentiments universels. Soyez humain pour le fond, soyez vous-même pour la forme, soyez en harmonie avec votre époque et avec l'humanité, mais exprimez votre époque et l'humanité à votre manière ; et si cette manière est supérieure à celle des autres, vous serez, dans le domaine des lettres, la plus haute incarnation de votre époque et de l'humanité. Voilà une nouveauté suffisamment enviable. Celle qu'on acquiert en prenant, dans l'orgueil solitaire de sa pensée, un isoloir pour piédestal, est un calcul égoïste châtié par l'impuissance et l'oubli. Boïardo avait le génie de l'invention ; s'il avait eu celui du style au même degré, l'Arioste n'aurait pas été tenté de marcher sur sa trace.

III

Le souverain artiste vit du premier coup d'œil ce qui manquait à l'auteur d'*Orlando innamorato*, et, confiant dans sa force, il entreprit de porter à sa perfection l'épopée chevaleresque où tout était créé, tout, hormis le style. La gloire de l'Arioste est éclatante ; au ciel de l'art, il est peu d'astres aussi radieux. Il le cède pourtant à Boïardo pour l'originalité de l'invention ; sa supériorité vraie, c'est son incomparable style, le plus beau de l'Italie en son genre. Nous aurons tout à l'heure à le caractériser. Examinons d'abord le fond de son œuvre.

L'Arioste, dont l'éducation était très soignée, connaissait assez les lois de l'épopée pour écrire, s'il l'avait voulu, un poème héroïque à l'exemple d'Homère et de Virgile ; mais trois raisons le déterminèrent à choisir le roman épique : d'abord, le préjugé qui faisait croire aux Italiens que leur langue était impropre à l'épopée, et qui portait Bembo à conseiller à l'Arioste d'écrire son poème en latin ; ensuite, la popularité du roman chevaleresque illustré par Pulci et Boïardo ; enfin, le génie du poète lui-même, enclin à la gaîté,

à la satire, au badinage. L'Arioste, trouvant sous la main tous les éléments de son poème, se fit le continuateur de Boïardo et couronna l'édifice du roman épique.

Au lieu de se mettre en frais d'imagination pour créer un nouveau sujet et de nouveaux personnages, il préféra travailler sur un fond assez remué pour recevoir la géniale semence, tout en conservant des personnages déjà en possession de la faveur publique.

Il eut mille fois raison, car il entrait ainsi de plain-pied dans l'imagination populaire, et ses héros semblaient se confondre avec ceux de l'histoire. En suivant la pente où l'avait placé Boïardo, Roland devait finir par perdre la tête. C'est ainsi que l'*Orlando innamorato* devint l'*Orlando furioso* : c'était logique. Toutefois ne vous laissez pas prendre à ce titre : Roland n'est pas le pivot du poème. Ce n'est que dans deux ou trois chants que le terrible paladin de Charlemagne épouvante le monde de ses fureurs. Le véritable héros du poème, celui dont il est question depuis le premier chant jusqu'au dernier, c'est l'ancêtre du duc de Ferrare, c'est Roger. Et le sujet principal du roman, ce sont les amours de Roger et de Bradamante, dont l'union féconde présage de glorieuses destinées à la maison d'Este. Sous la popularité de Roland se cache donc une flatterie courtisanesque. Il faut regretter sans doute qu'un si grand poète n'ait pas fait un plus noble usage de ses facultés, et qu'il ait sacrifié à ce point l'indépendance de son caractère. Mais un examen sérieux de l'*Orlando furioso* ne laisse pas le moindre doute sur les intentions du poète. Les Italiens ont peine à en convenir, parce qu'ils savent que cette faiblesse diminue l'intérêt qui s'attache au poème ; mais si tel n'était pas le but de l'Arioste, son œuvre serait un non-sens. Ce n'est pas sérieusement qu'un poète mettrait au frontispice d'une épopée un nom qui y tient si peu de place, un sujet qui ne forme qu'une intrigue secondaire, on pourrait dire épisodique, si ce nom et ce sujet n'étaient pas faits pour masquer adroitement la louange. La popularité de l'œuvre prouve assez l'habileté du poète. S'il n'avait chanté que les amours de Roger et de Bradamante, son génie l'aurait à peine sauvé de l'oubli, et son poème serait depuis longtemps rangé parmi les productions de second ordre, qui n'ont pas, malgré le talent de l'auteur, le privilège de passionner les hommes.

L'Arioste, et c'est là son triomphe, a réussi à donner le change à la critique ; combien plus à ces lecteurs qui lisent sans réfléchir et dont l'imagination se laisse aller au charme, à la fascination des vers, comme un navire sur un fleuve aux eaux limpides obéit au mouvement cadencé des flots.

A travers les innombrables aventures du *Roland furieux*, on distingue trois grands mobiles d'action, trilogie d'intrigue qui fait ressembler le poème à un drame en trois actes, mais sans autre rapport qu'un rapport de succession : le siège de Paris par les Sarrasins, la folie de Roland et les amours de Roger et de Bradamante. Le *Roland furieux* n'est qu'un enchaînement, je me trompe, une suite d'épisodes fort peu liés l'un à l'autre. C'est d'une variété éblouissante, mais il n'y a pas l'ombre d'unité. L'art suprême cependant, n'est-il pas de conserver toujours l'unité au sein de la variété ? L'épopée est un tissu très élastique ; en raison de son étendue elle admet, pour éviter l'ennui, de nombreux épisodes. Néanmoins l'unité d'action, depuis Homère et Aristote, s'est imposée aux poètes comme une loi nécessaire, fondée sur la nature du cœur humain aussi bien que sur la raison. Jamais une œuvre d'art ne sera complète sans unité, non seulement de vue, mais d'ensemble. Il ne suffit pas en effet que l'auteur ait un but ultérieur, comme celui de flatter ses maîtres, et de se faire un nom dans les fastes de la littérature en contribuant à la gloire de son pays. L'unité littéraire est étrangère à ces calculs : tout ouvrage parfait découle d'une idée-mère à laquelle se rapportent de près ou de loin tous les détails. Tout doit converger vers un centre commun : c'est la loi de l'esprit humain dans ses productions achevées. Ce qui ne se rapporte à rien est un hors-d'œuvre détruisant l'harmonie de l'œuvre. Voilà pourtant un poème qui a fait et fera éternellement l'admiration des siècles, et auquel manque cette qualité fondamentale. Comment expliquer cet étrange phénomène ? Cela tient à la nature spéciale du genre cultivé par l'Arioste. Ce qui fait l'intérêt du roman épique, c'est la variété. Raconter des aventures, puis des aventures et encore des aventures, c'est l'attrait de ce genre fantastique, complètement en dehors de la réalité, non des passions, mais des faits. Il faut, pour porter le roman épique et chevaleresque à ses dernières limites, être doué d'une imagination sans bornes.

Inventer toujours, c'est l'unique loi. Le poète est libre de choisir ses matériaux et les dispose à son gré, suivant les caprices de son génie. L'histoire lui sert de thème aussi bien que la fiction, mais elle devient à son tour un motif de fantaisie ; l'instrument a mille notes que l'artiste combine de mille manières, et le mérite des ces variations n'est pas d'être liées l'une à l'autre, mais de frapper l'imagination de surprise et d'étonnement. Tous les tons sont permis, depuis le plus léger jusqu'au plus grave, depuis le plus simple jusqu'au plus sublime. Le cœur doit être ému ; mais, après avoir parlé au cœur, il faut s'adresser à l'esprit. Ce que le poète redoute le plus, c'est la monotonie et l'ennui qui en résulte. Le plaisir du lecteur, c'est un plaisir de curiosité qui vous transporte d'une page à l'autre, de contrée en contrée, à la suite des personnages. Le temps et l'espace sont également supprimés.

Tout cela est bien invraisemblable, direz-vous. Oui, mais le poète met à la disposition de ses héros un cheval ailé, rapide comme la pensée : *Hippogryphe* est le nom de ce Pégase de la chevalerie.

On comprend ce que peut devenir un genre pareil entre les mains d'un poète d'imagination et de style comme l'Arioste. Le *Roland furieux* est une fantasmagorie éblouissante ; mais, à l'exception de quelques épisodes incomparables, l'esprit ne retrouve, à la fin de la lecture, que des images riantes et confuses, de doux ou terribles fantômes, comme au sortir d'un songe où l'imagination aurait fait des rêves pleins d'enchantements. Il n'y a pas d'ensemble ; c'est toujours détails sur détails ; mais quels détails ! Vous me direz : Sans unité d'impression où est l'intérêt ? Il s'éparpille sur mille objets, c'est vrai ; mais il s'attache à tous en particulier et successivement. S'ennuyer n'est pas possible ; l'auteur ne vous en laisse pas le temps, car à peine a-t-il fixé votre imagination sur un objet qu'il passe à un autre, et vous tient sans cesse en éveil et en suspens.

Si l'unité est nécessaire à la perfection, elle n'est donc pas nécessaire au succès. La foule des lecteurs est peu sensible aux qualités d'ensemble ; elle ne s'arrête qu'aux détails, aux traits frappants, aux scènes émouvantes, aux faits caractéristiques. Et quand tout cela est raconté et décrit par une

plume magistrale, l'ouvrage franchit les siècles aux applaudissements de la postérité.

Le début du *Roland furieux* contient l'exposition de sa triple intrigue : la guerre des Maures ou Sarrasins d'Afrique, les fureurs de Roland et les aventures de Roger, l'illustre ancêtre de la maison d'Este, dont le poète annonce le récit dans son invocation au cardinal Hippolyte. Il énumère dans sa première stance tous les objets qui formeront la matière de ses chants. « Je chante, dit-il, les dames, les chevaliers, les armes, les amours, les galanteries, les aventures héroïques du temps où les Maures d'Afrique traversèrent les mers pour venir ravager la France.... (1) »

La guerre fabuleuse des Sarrasins n'est que le cadre où il jette ses aventures. Le véritable sujet, ce sont les aventures, les combats et les amours d'une foule de personnages sur lesquels il concentre tour à tour l'intérêt, particulièrement de Roland et surtout de Roger et de Bradamante.

L'unité n'existe donc pas, ou plutôt l'unité ici est la variété même. Chaque aventure est un épisode ; mais ces épisodes ont plus ou moins d'étendue, selon l'importance des personnages.

C'est Roger et Bradamante qui sont le plus souvent en scène ; voilà pourquoi leurs aventures constituent la principale intrigue du poème, dont le nœud est formé par leur séparation continuelle et le dénoûment par leur union.

L'exposition fait déjà pressentir le rôle secondaire que jouera Roland dans toute cette série de récits chevaleresques. Après avoir annoncé la matière de ses chants, le poète poursuit ainsi : « Je dirai de Roland, par la même occasion, des choses qui n'ont jamais été dites ni en prose ni en vers, si celle qui me rend presque aussi fou que lui me laisse assez de sens pour accomplir mon entreprise. » Ainsi perce, dès le début, par une allusion personnelle à un amour malheureux, le ton badin qui régnera d'un bout à l'autre du *Roland furieux*, jusqu'au milieu des scènes les plus dramatiques.

(1) Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto, etc.

On a observé avec raison que l'Arioste jouant dans son poème le rôle d'un amuseur et passant d'une histoire à l'autre, sans trop savoir d'avance lui-même comment il conduira le fil de son récit, a été le fidèle miroir de l'esprit de son temps où tout marchait à l'aventure, sans volonté délibérée et sans unité d'action. Oui, c'est bien là le tableau fidèle de ces princes insouciants, vaniteux, amis du luxe et des plaisirs qu'il fallait flatter pour en obtenir quelque récompense. Mais le poète a eu cependant une heure de courage où il a osé dire la vérité à son pays qui allait, victime de ses désordres, devenir la proie de l'étranger. Au dix-septième chant du *Roland furieux*, il interpelle successivement les nations étrangères qui cherchent à conquérir l'Italie, et leur dit : « O vous, Français, Espagnols, Germains, Helvétiens, que ne cherchez-vous à faire de plus dignes conquêtes ? Pourquoi porter la guerre dans un pays soumis à la loi du Christ ? Si vous prenez le titre de très chrétiens et de catholiques, pourquoi massacrer et dépouiller ceux qui partagent votre foi ? Que n'allez-vous reprendre Jérusalem qui vous a été ravie par les Infidèles ? Pourquoi laisser Constantinople et la meilleure partie du monde au pouvoir du Turc infâme ? Et toi, Espagne, voisine de l'Afrique, pourquoi prends-tu le chemin de l'Italie dont tu n'as reçu aucune offense ? Et toi, sentine fétide de tous les vices, tu t'endors, Italie, dans l'ivresse de tes plaisirs ? Peux-tu souffrir d'être l'humble servante de ces nations dont tu étais autrefois la maîtresse ?.... Et toi, grand Léon, qui portes sur tes épaules le lourd fardeau des clefs du ciel, laisseras-tu, plongée dans son sommeil, ton Italie, si ta main est dans ses cheveux ? Tu es le berger ; Dieu t'a donné à porter le bâton pastoral, et t'a choisi ce nom si fier, pour que tu rugisses et que tu étendes les bras, afin de défendre contre les loups ton troupeau. »

Tous les poètes italiens de ce temps, dit-on, tenaient au fond le même langage. Non, il n'en faut faire honneur qu'à l'Arioste. Après lui, on n'entendra plus dans ce siècle ni dans le suivant ces revendications nationales : l'Italie était mûre pour la servitude.

Parcourons maintenant le *Roland furieux* dans ses principales aventures.

L'Arioste commence son poème au moment où Boïardo laisse Roland et son cousin Renaud se disputer la belle Angélique, princesse du Cathay (1). Charlemagne, qui avait besoin du secours de leurs bras pour repousser les Sarrasins, confie Angélique au duc de Bavière. Mais, l'armée chrétienne ayant été mise en déroute, Angélique monte à cheval et s'enfuit. Elle échappe successivement à Renaud, à Ferragus et à Sacripant, roi de Circassie.

Dans ce premier chant, deux stances sont la grâce même : « La jeune fille est semblable à la rose qui, dans un beau jardin, sur son épine natale, pendant que, seule et en sûreté, elle repose, ne voit s'approcher d'elle ni la dent du troupeau, ni la main du berger ; le doux zéphyr, l'aube et sa rosée, l'onde et la terre conspirent en sa faveur...

« Mais elle n'est pas plutôt détachée de son rameau maternel et de son vert buisson que tout ce qu'elle tenait de la faveur des hommes et du ciel, grâce et beauté, tout est perdu. Quand la jeune fille laisse cueillir cette fleur qui doit lui être plus chère que ses yeux et que sa vie, elle perd dans le cœur de tous ses autres admirateurs le prix qu'elle avait auparavant. (2) »

Bradamante renverse Sacripant. Renaud, abusé par un esprit follet, se laisse persuader que Roland emmène Angélique à Paris. Il y court sur son cheval Bayard. En ce

(1) C'est le nord de la Chine que les romans de la chevalerie désignent par ce nom.

(2) La verginella è simile alla rosa
Che in bel giardin sulla nativa spina
Mentre sola e sicura si riposa,
Nè gregge nè pastor se le avvicina :
L'aura soave e l'alba rugiadosa,
L'acqua, la terra al suo favor s'inchina.
. . . .
. . . .
Ma non si tosto dal materno stelo
Rimossa viene e dal suo ceppo verde,
Che quanto avea dagli nomini e dal cielo
Favor, grazia e bellezza, tutto perde.
La vergine che'l fior, di che più zelo
Che de' begli occhi e della vita aver de',
Lascia altrui corre, il pregio ch'avea innanti,
Perde nel cor di tutti gli altri amanti. St. 42-43.

moment Charlemagne se préparait à faire le siège de Paris. Il envoie Renaud chercher du secours en Angleterre. Le poète nous ramène ensuite à Bradamante qui va à la recherche de Roger, le Sarrasin qu'elle aime et dont elle est aimée. Après avoir renversé Sacripant, elle rencontre Pinabel, le mayençais ennemi de la famille de Montauban, qui l'égare dans les montagnes et la fait tomber dans une caverne, où la magicienne Mélisse déroule à ses yeux les gloires futures de la maison d'Este dont elle sera la mère par son union avec Roger, lequel est retenu dans le château magique d'Atlant et que la fille d'Aymon doit délivrer par l'anneau d'Angélique. Le petit roi Brunel qui avait dérobé cet anneau est attaché par elle au tronc d'un arbre. Elle saisit l'anneau à l'aide duquel Roger est délivré. Atlant disparaît avec son château ; mais il lui reste son *Hippogryphe*, cheval ailé qui le menait dans les airs. Roger le monte, et, sans qu'il s'en doute, le voilà emporté comme sur un ballon à travers l'espace. L'Arioste raconte ensuite l'aventure de Ginevra, fille du roi d'Écosse, victime de la calomnie, dont Renaud est le vengeur et qu'il soustrait à la mort en faisant proclamer son innocence. C'est un des plus touchants épisodes du poème. Le poète revient ensuite à Roger qu'il fait descendre de l'Hippogryphe pour le conduire dans l'île enchantée d'Alcine où le vieil Atlant a voulu le soustraire aux dangers des combats. Mais la bonne Mélisse en instruit Bradamante, et, avec l'anneau d'Angélique, ce nouvel enchantement est détruit. Alcine apparaît sous ses véritables traits aux yeux de Roger qui voit en elle une vieille fée à laquelle le temps a enlevé tous ses charmes et dont il s'éloigne avec dégoût. Nous revenons à Angélique laissée dans un bois avec un vieil ermite, surprise ensuite par des corsaires et emmenée dans l'île d'Ebude, près de l'Irlande, où un monstre marin doit la dévorer. Le poète l'abandonne en ce lieu pour introduire le héros qui sert de titre à son poème, Roland, qui d'amoureux qu'il était dans le poème de Boïardo va devenir furieux, car il n'est préoccupé que de sa passion pour Angélique. Ce n'est plus le vrai Roland des trouvères qui aurait tout immolé à son empereur et à sa patrie. Pendant le siège de Paris, Roland court à la recherche de la fille d un souverain musulman : le Khan du Cathay, et devient le héros d'une double aventure en Zélande et à l'île

d'Ebude, où il est vainqueur du monstre qui allait dévorer Olimpie déjà sauvée par lui du barbare Cimosque et qu'il a le bonheur de voir monter sur le trône d'Irlande.

Mais qu'est donc devenue Angélique? Roger, qui a appris de la fée Logistille à conduire l'Hippogryphe comme un coursier docile, ayant passé sur l'île d'Ebude, y avait aperçu Angélique dans le simple appareil d'Ève notre mère, sur le point d'être dévorée. Par son bouclier magique qu'il tenait d'Atlant, Roger avait endormi le monstre, et, de peur qu'Angélique n'éprouvât le même éblouissement il lui avait mis au doigt son anneau. Puis il l'avait fait monter en croupe derrière lui sur l'Hippogryphe. Bradamante en ce moment était fort oubliée. Mais quand il s'abat sur les côtes de Bretagne, Angélique met dans sa bouche l'anneau qui a aussi la propriété de rendre invisible. Roger ne voit plus rien, et de plus l'Hippogryphe, rompant ses liens, s'envole et laisse son maître seul, enfoncé dans ses tristes pensées.

Roland, cherchant toujours Angélique, est revenu sur le continent et court de nouvelles aventures, entre autres celle d'Isabelle qu'il délivre des brigands pour la rendre à son fidèle Zerbin.

Nous voici enfin au siège de Paris qui n'embrasse pas moins de cinq chants avec ses divers épisodes et que rien ne dépasse dans le domaine de l'épopée. Le merveilleux chrétien y remplace la féerie et se mêle au merveilleux allégorique. A la prière de l'empereur portée par l'Ange de ses destinées aux pieds de l'Éternel, l'archange St Michel est chargé d'aller chercher le Silence pour conduire Renaud avec ses troupes d'Angleterre dans les ténèbres de la nuit, et la Discorde, pour jeter la confusion au camp des Sarrasins. St Michel entre dans un monastère, et, au lieu du Silence, y trouve la Discorde. La Fraude qui réside aussi dans ce couvent apprend à l'archange que le Silence est au palais du Sommeil, dans un paisible vallon de l'Arabie. Renaud escorté du Silence arrive au moment de l'assaut de Paris. Là se distingue le terrible Rodomont qui répand partout l'incendie et la mort, et, alors même que ses troupes sont dévorées par les flammes dans les fossés de la ville, exerce seul autant de ravages que s'il était suivi de son armée. Un autre chef de l'armée africaine, Dardinel, succombe après des prodiges de valeur.

L'épisode de Nisus et d'Euryale se trouve égalé, sinon surpassé au dix-huitième chant du *Roland furieux*.

Cloridan et Médor ont résolu d'aller chercher, au milieu du camp des chrétiens, Dardinel, qu'ils ne veulent pas laisser sans sépulture. Médor tombe accablé de coups auprès du corps de son maître. Cet épisode n'a pas, sous la plume de l'Arioste, le *Meme adsum qui feci*, trait incomparable ; mais il a un autre avantage : c'est d'amener une des actions de cette épopée sur laquelle, en ne consultant que le titre, devrait reposer l'épopée entière : les *fureurs de Roland*.

Angélique, qui avait échappé à Roger, grâce à son anneau magique, parcourait la France, en attendant l'occasion de retourner au Cathay, quand, auprès de Paris, elle arrive au lieu où Médor gisait baigné dans son sang. Elle est émue, en voyant ce guerrier si jeune sur le point d'expirer. Elle va cueillir des simples pour étancher sa blessure et le fait transporter dans la hutte d'un berger, où elle reste avec lui jusqu'à sa guérison. Mais, pendant que se ferment les plaies de Médor, une autre blessure s'ouvre dans le cœur d'Angélique. Elle, jusque là si insensible et si fière, qui a dédaigné les hommages des chevaliers et des rois, elle s'éprend d'un page n'ayant pour lui que sa jeunesse et sa beauté, mais dont le généreux dévouement, qu'il allait payer de sa vie, méritait une récompense, que lui apporte Angélique en lui donnant, avec son cœur et sa main, la couronne du Cathay dont elle sera reine. Ils passent plus d'un mois dans l'humble chaumière du berger ; et, pour rendre la nature témoin de leur bonheur, ils gravent leurs noms sur les arbres, les grottes, les rochers. Ils partent ensuite pour le Cathay. Sur la route qui conduit à Barcelone, ils rencontrent un insensé, vêtu de fange, qui court sur eux, plein de fureur. Quel est-il ? L'Arioste ne le dit pas et brode de nouvelles aventures pendant plus de deux chants. Ce n'est qu'au vingt-troisième que nous retrouvons Roland dont l'épée a fait des merveilles de bravoure dans les environs de Paris. Il vient se reposer de ses fatigues et de la chaleur du jour, au bord d'un ruisseau aux ondes limpides. Que voit-il sur l'écorce des arbres ? Le nom d'Angélique, puis celui de Médor. Partout il lit leurs initiales entrelacées, des devises et des inscriptions gravées dans une grotte et sur les murs de la cabane du berger où il demande l'hospitalité de

la nuit. Tout lui est révélé. Le bracelet, don de Roland, est entre les mains du villageois qui lui raconte l'histoire du séjour d'Angélique et de Médor. Alors commencent les fureurs du comte d'Angers, qui va brisant et déracinant les arbres, déchirant les troupeaux, frappant et tuant tout ce qui se rencontre sur son passage. Il arrive auprès de Barcelone au moment où Angélique et Médor vont s'embarquer. Il ne la reconnaît pas et n'en est pas reconnu. C'est grâce à l'anneau qui la rend invisible, qu'elle se soustrait à sa fureur. Cependant Roland parvient au détroit de Gibraltar qu'il passe à la nage, aborde sur la côte d'Afrique et y continue le cours d'une démence dont la peinture ne peut être comparée à rien de ce qui a été écrit ni chez les anciens, ni chez les modernes, comme le dit avec raison Ginguené. Le poète s'identifie avec son héros et déclare qu'il n'est guère plus sensé que lui.

Après les fureurs de Roland qui se poursuivent dans quatre chants (1) à travers d'autres épisodes, car l'Arioste craint

(1) Citons quelques stances de la fin du XXIIIe chant, au moment où le neveu de Charlemagne perd la raison, à la vue des preuves de l'infidélité de cette musulmane à laquelle, lui chrétien, il avait eu la faiblesse de s'attacher :

« Je ne suis plus, non je ne suis plus ce que je parais être : celui qui était Roland est mort et sous terre. Son ingrate amie l'a tué ; c'est en manquant de fidélité, qu'elle lui a fait la guerre. Je suis son esprit séparé de lui, qui erre dans cet enfer de tourments, afin que cette ombre qui seule reste de lui soit un exemple à qui dans l'amour met son espérance. »

« Le comte passa toute la nuit à errer dans la forêt ; à la pointe du jour, sa destinée le ramena vers la fontaine où Médor avait gravé ses inscriptions. En voyant l'outrage écrit sur la montagne, il s'enflamma à ce point qu'il fut tout entier a la haine, à la fureur et à la rage. Il eut bientôt tiré du fourreau son épée.

« Il trancha les inscriptions gravées et la roche qui les portait et fit voler en éclats les pierres vers le ciel. Malheur à la grotte et à tous les troncs d'arbre, où se lisaient les noms de Médor et d'Angélique. Plus jamais ni pasteur ni troupeau ne devaient trouver là ni ombrage ni fraîcheur ; et cette fontaine, si claire et si pure, ne put résister à une telle colère. »

Après qu'il en eût troublé les eaux, en y jetant pêle-mêle branches, racines, troncs, pierres et boue,

« Accablé de fatigue, il tombe enfin sur l'herbe ; il fixe ses regards au ciel, et ne dit plus un mot. Il reste sans nourriture et sans sommeil, pendant que le soleil a fait trois fois son tour. Sa douleur cruelle ne

toujours de lasser le lecteur en concentrant trop longtemps l'attention sur le même personnage, nous trouvons désormais

cesse de croître qu'elle ne l'ait jeté hors de sa raison. Le quatrième jour, pris d'une extrême fureur, il arracha sa cotte de mailles et son plastron.

« Ici tombe le heaume et là son écu ; au loin le harnais, et plus loin le haubert : toutes ses armes enfin furent jetées çà et là dans la forêt. Puis il déchira ses vêtements et montra à nu son ventre hérissé, et toute sa poitrine et son dos ; et alors commença la grande folie, si horrible que d'une semblable on n'entendit jamais parler ! »

Non son, non sono io quel che pajo in viso :
Quel ch'era Orlando, è morto, ed è sotterra ;
La sua donna ingratissima l'ha ucciso ;
Si, mancando di fe, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
Ch'in questo inferno tormentandosi erra,
Acciò coll'ombra sia, che sola avanza,
Esempio a chi in Amor pone speranza.

Pel bosco errò tutta la notte il conte ;
E allo spuntar della diurna fiamma
Lo tornò in suo destin sopra la fonte
Dove Medoro insculse l'epigramma.
Veder l'ingiuria sua scritta nel monte
L'accese sì, ch'in lui non restò dramma
Che non fosse odio, rabbia, ira e furore ;
Nè più indugiò che trasse il brando fuore.

Tagliò lo scritto e'l sasso, e sin al cielo
A volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, ed ogni stelo
In cui Medoro e Angelica si legge !
Così restar quel dì, ch'ombra nè gielo
A pastor mai non daran più nè a gregge :
E quella fonte, già sì chiara e pura,
Da cotanta ira fu poco sicura.

. . . .

Afflitto e stanco al fin cade nell'erba,
E ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
Senza cibo e dormir così si serba,
Che 'l sole esce tre volte, e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba,
Che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì da gran furor commosso
E maglie e piastre si stracciò di dosso.

Qui riman l'elmo, e là riman la scudo ;
Lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo :

au premier plan du tableau les aventures et les amours de Roger et de Bradamante, sujet principal du poème.

Le vieil Atlant qui veillait à l'éducation de Roger, dont il avait fait un héros, l'avait renfermé dans son château magique en faisant apparaître à son imagination Bradamante emportée par un géant dans ce palais. Roger l'y poursuivit, mais la porte s'étant refermée sur lui, il ne vit plus sa maîtresse dont il croyait entendre la voix l'appelant à son secours. La bonne fée Mélisse qui veille à la destinée de Bradamante lui fournit le moyen de dissiper l'enchantement. Mais ses instructions sont mal suivies. Bradamante entre au château d'Atlant sur les pas de Roger. Ils se cherchent et s'appellent sans pouvoir se trouver. Astolphe, délivré, comme Roger, de l'île d'Alcine par Mélisse, avait reçu de la sage Logistille un livre qui enseignait l'art de détruire les enchantements et un cor au son terrible qui faisait fuir ceux qui l'entendaient. Parvenu dans ses pérégrinations auprès du château magique en Bretagne, il y avait été enfermé comme tous ceux qui passaient par là. Son livre l'éclaire sur le moyen de dissiper la magie ; son cor fait écrouler le palais d'Atlant et met en fuite Roger et Bradamante qui se reconnaissent et jouissent pour la première fois de leur amour ; mais Bradamante, pour appartenir à Roger, exige qu'il reçoive le baptême : il y consent. La cérémonie doit s'accomplir à Vallombreuse. En attendant, de nouvelles aventures surviennent. Bradamante retrouve Astolphe à l'endroit où avait disparu le palais d'Atlant. Il enfourche l'Hippogryphe que Logistille lui avait appris à manier. Il ne garde que son cor, et confie son cheval Rabican et ses armes à Bradamante qui doit les conduire à Montauban et les garder jusqu'à son retour. La guerrière, au lieu de prendre la route de Vallombreuse, s'égare et arrive à Montauban où elle reçoit un tendre accueil de sa famille. Elle mande à Roger de venir se faire baptiser et de la demander ensuite à ses parents. Roger en ce moment sauve le frère de

L'arme sue tutte, in somma vi concludo,
Avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
L'ispido ventre, e tutto 'l petto e'l tergo ;
E cominciò la gran follia, si orrenda,
Che della più non sarà mai chi' ntenda. St. 128-133.

Bradamante, le jeune Richardet qui, profitant de sa ressemblance avec sa sœur, s'était introduit auprès de Fleur d'Epine, fille du roi Sarrazin Marsile, éprise de Bradamante qu'elle prenait pour un chevalier. L'Arioste, qui aime les situations risquées et que les mœurs de son pays ne gênent pas sous ce rapport, fait de Richardet la compagne de Fleur d'Epine. Mais l'affaire s'ébruite et le jeune et beau chevalier est condamné à être brûlé vif. Roger vient à point pour le délivrer. Mais voici que son roi Agramant est attaqué par Charlemagne. Il ajourne son baptême pour courir où l'honneur l'appelle. Puis il sauve encore Vivien et Maugis, cousins de Bradamante, et la guerrière Marfise lui vient en aide pour combattre les Mayençais, ennemis de la maison de Montauban.

Roger et Marfise se rendent au camp d'Agramant où Satan a fait accourir aussi Rodomont, Sacripant, Mandricard et Gradasse. Les chrétiens sont hachés en pièces, et Charlemagne est repoussé dans Paris. Michel, à ce spectacle, fait un nouvel appel à la Discorde qui troublait encore le monastère où il l'avait rencontrée.

Ici se présente une scène burlesque digne peut-être du *Lutrin* de Boileau, mais à coup sûr indigne de l'épopée, sous quelque forme qu'on la considère. Les moines du chapître, réunis pour l'élection des principaux chefs de l'ordre, se battent à coups de bréviaires. Et pendant que la Discorde s'en amuse, l'archange la saisit aux cheveux et lui lance des coups de pied, des coups de poing et s'emparant d'une croix, lui en brise un manche sur la tête, sur le dos et sur les bras, et la fait partir dans cet état pour le camp d'Agramant avec menace d'un traitement plus sévère encore, si elle ne jette pas la division parmi les Sarrasins. C'est porter loin le badinage. La langue italienne seule est assez musicale pour oser se permettre en vers de pareilles brutalités.

La scène qui suit est une des merveilles de la poésie.

Tous les chefs sont aux prises et chacun veut que la raison soit de son côté. Dans les temps chevaleresques toute querelle est un combat. Ce n'est pas la parole, mais l'épée qui tranche les questions : c'est l'infaillible argument. Le principal objet de la lutte est la rivalité de Rodomont et de Mandricard qui se disputent la possession de Doralice, comme Achille et Agamemnon se disputent Briséis. Les

larcins du petit roi Brunel sont un nouveau sujet de trouble. On reconnait qu'il a enlevé le cheval de Sacripant et l'épée de Marfise en même temps que l'anneau d'Angélique. Irritée de ces méfaits, Marfise traîne ce voleur devant Agramant et lui déclare que, si dans trois jours personne ne vient le défendre, elle l'attachera à la potence. Puis elle saisit Brunel, le place en travers sur son cheval, et, malgré ses cris, l'emporte hors du camp. Toujours dans ce poème original le plaisant se mêle au sérieux. En voyant son autorité méprisée, Agramant se met en colère. Le désordre est au comble. Le roi d'Afrique veut que Doralice se prononce entre Rodomont et Mandricard. Elle choisit ce dernier, et son rival, accablé de honte, s'éloigne comme Achille dans sa tente, en jurant de se venger d'un tel outrage. Sur son chemin, on lui raconte dans une hôtellerie, l'histoire de *Joconde*, imitée par La Fontaine. C'est de l'ordure, mais remuée avec tant de naïveté d'esprit et tant de finesse d'expression, qu'il s'en dégage je ne sais quel parfum au milieu des vapeurs malsaines. Quoi qu'il en soit, il est permis de s'étonner que la cour de Rome ait paru donner son approbation à de pareilles licences, en autorisant, par deux bulles de Léon X et de Clément VII, la publication et la lecture du poème, sans la moindre réserve. Mais *les temps ont leur innocence*, comme dit Lamartine à ce propos. C'est la seule justification, s'il y en a une.

Ces jovialités ne parviennent pas à distraire Rodomont des soucis qui le dévorent. Il poursuit sa route vers le midi pour retourner dans ses états d'Alger. Il s'arrête aux environs de Montpellier, dans un endroit solitaire auprès d'une rivière et d'une chapelle abandonnée. C'est là qu'il rencontre Isabelle accompagnant le corps de Zerbin, tué sous les yeux de son amie, quand il défendait contre Mandricard les armes de Roland retrouvées dans la forêt où le grand et malheureux paladin avait perdu la raison. Les adieux de Zerbin mourant à sa bien-aimée sont une des scènes les plus attendrissantes qu'aucun poète ait jamais imaginées. Mais, pour couronner cet épisode, l'Arioste a soumis la fidélité d'Isabelle à la plus terrible épreuve, et la manière dont elle échappe au déshonneur est une conception aussi ingénieuse que touchante. Rodomont, épris de la beauté d'Isabelle dont les yeux noyés dans les larmes ont encore un invincible attrait, Rodomont

s'apprête à la violence. Que va faire Isabelle ? Se donner la mort, c'est éviter un crime pour tomber dans un autre. Elle feint de céder au barbare ; mais auparavant elle veut faire un présent inestimable au guerrier : c'est une plante dont la vertu préserve de toute blessure. Elle invite Rodomont à en faire l'essai sur elle-même, en déchargeant son épée sur le cou de la jeune fille. Le Sarrasin, pris au piège, frappe, et la tête d'Isabelle roule à ses pieds en murmurant encore le nom de Zerbin.

Il faut au poète trois stances pour célébrer l'héroïsme d'Isabelle. Voici la première :

« Allez en paix, âme heureuse et belle. Que mes vers aient assez de force,avec tout l'art dont je puisse orner mon langage, pour que, dans mille et mille années et plus, le bruit de votre illustre nom retentisse toujours dans le monde. Allez en paix au suprême séjour et laissez un exemple à jamais mémorable de la fidélité la plus parfaite. (1) » C'est l'amour divinisé par la vertu du sacrifice. Le christianisme a passé par là. Ce culte de l'âme était ignoré des anciens. Le roi d'Alger est confondu d'un si noble dévouement, et convertit la chapelle en monument funèbre où il dépose la dépouille sacrée de ce martyr de l'amour, et construit sur la rivière un pont étroit où il attaque les chevaliers qui y passent et suspend leurs armes au mausolée.

Le poète revient au camp d'Agramant où Roger soutient une lutte terrible contre Mandricard qu'il abat, mais qui, dans sa chute, lui porte un coup dont il est longtemps à se guérir. Bradamante, jalouse des assiduités de Marfise auprès de Roger, ne peut plus trouver le repos. Renaud, revenu à Montauban embrasser sa famille, part à la tête de ses guerriers et, trouvant les Sarrasins aux portes de Paris, les attaque de concert avec Charlemagne. L'armée d'Agramant

(1) Vattene in pace, alma beata e bella.
Cosi i miei versi avesson forza, come
Ben m'affaticherei con tutta quella
Arte che tanto il parlar orna e come,
Perchè mille e mill' anni e più, novella
Sentisse il mondo del tuo chiaro nome.
Vattene in pace alla superna sede,
E lascia all' altre esempio di tua fede. C.XXIX. St. 27.

est hachée en pièces et le roi d'Afrique s'enfuit avec le reste de ses troupes. Arles est son dernier refuge. Il s'y renferme en attendant de nouveaux secours. Bradamante, poussée par le démon de la jalousie, part pour aller combattre Roger et Marfise. Sur sa route est le château de Tristan où des peintures prophétiques retracent l'histoire de la maison d'Este et les guerres des Français en Italie. Instruite, sur le chemin de Paris, des revers d'Agramant, elle se dirige vers Arles où elle espère trouver Roger et Marfise, ses rivales. Rodomont a fait prisonnier sur son pont plusieurs chevaliers français ; elle va l'attaquer, délivre les chevaliers et fait expier au Sarrasin la mort d'Isabelle. Sous les murs d'Arles, c'est Roger qu'elle veut combattre, car elle le croit infidèle. Marfise est vaincue par l'invincible guerrière ; mais quand Roger se présente, les traits s'émoussent de part et d'autre, et les mains débiles font trembler le glaive. Les deux combattants abandonnent la lice et se retirent dans un bois de cyprès où s'élève un tombeau de marbre blanc. Marfise les suit. Une lutte acharnée s'engage entre les deux rivales. Roger qui les sépare attire la colère de Marfise dont l'épée est levée sur sa tête. Furieux, il s'avance et, d'un coup qu'il dirige contre Marfise, il plonge son épée dans un cyprès de ce bois funèbre. Les arbres frémissent, et une voix sépulcrale laisse échapper ces mots : « Trève, Roger, trève au combat fratricide, car Marfise est ta sœur. » Atlant — car c'est lui qui parle du fond de son tombeau où l'a fait descendre la douleur de n'avoir pu soustraire Roger à son infortuné sort — Atlant leur dévoile le mystère de leur naissance. Roger tombe dans les bras de Marfise et lui apprend son amour pour Bradamante. Les deux guerriers font serment de s'aimer toujours d'une indissoluble amitié. Roger et Marfise sont nés de parents chrétiens ; mais Roger, fidèle aux lois de l'honneur et du devoir veut suivre jusqu'au bout Agramant, son maître. Quand il sera libre, quand les événements auront dégagé sa parole, il suivra l'impulsion de son cœur.

Je ne sais pourquoi l'on a dit que la lecture du poème de l'Arioste n'apprenait rien et qu'on n'avait à y trouver que les plaisirs de l'art, les charmes de la poésie. Apparemment c'est déjà quelque chose que d'endormir pour un instant, au bruit de cette musique de l'âme, les soucis de

la triste humanité, si féconde en déceptions cruelles. La part de l'idéal n'est pas si grande dans la vie qu'il faille en sevrer l'imagination et le cœur au milieu des désenchantements de l'esprit. Mais les vertus chevaleresques, en les dégageant des fictions chimériques qui ne sont que la pâture de l'imagination, ne peuvent-elles servir d'enseignement moral à tous les hommes, et à ceux-là surtout qui ont respiré en naissant l'atmosphère sacrée du christianisme, source de toutes les vertus divines et humaines ? C'est donc chose inutile que d'apprendre à consacrer sa vie aux nobles sentiments, aux nobles idées, aux nobles causes, sans y mêler les intérêts vulgaires d'un étroit égoïsme ! Pour ceux qui savent vivre encore de la vie de l'âme, c'est tout ; et le reste n'est rien.

Roger donc retourne auprès d'Agramant, tandis que Bradamante et Marfise vont combattre sous la bannière de Charlemagne.

Astolphe, dans ses pérégrinations aériennes, est allé jusqu'en Éthiopie où il délivre le roi Sénape des Harpies qu'il met en fuite aux sons bruyants de son effroyable cor, et qu'il renferme dans une profonde caverne au pied d'une montagne par où l'on entre aux enfers et dont le sommet s'étend en plaine ornée d'un jardin délicieux. Il reconnaît le paradis terrestre. St Jean l'Évangéliste se présente à lui et lui apprend que le ciel a fait perdre à Roland sa raison, pour le punir de ses faiblesses. L expiation a été assez longue, et le temps est venu pour lui de recouvrer son bon sens. Astolphe doit l'aller chercher dans la lune où l'apôtre l'accompagne sur le char d'Elie. Dans ce monde lunaire se trouvent rassemblées toutes les bêtises, toutes les illusions, toutes les vanités de l'espèce humaine. Le bon sens est contenu dans une montagne de fioles de différentes dimensions renfermant une liqueur subtile promptement évaporée. Les poètes en ont leur part. La plus grosse de ces bouteilles avait pour étiquette : *Bon sens du paladin Roland*. Astolphe est surpris d'y voir les fioles de plusieurs hommes réputés sages parmi les mortels et qui le sont surtout à leurs propres yeux. Mais ce qui l'étonne le plus, c'est d'y trouver aussi une petite fiole portant son étiquette. Il la prend et la respire, et depuis ce jour-là, au dire de Turpin, ce fut, à peu de chose près, un modèle de sagesse. St Jean lui montre ensuite le palais des Parques où la plus

brillante quenouille porte le nom du cardinal Hippolyte. L'Arioste était un habile courtisan. S'il avait eu moins de génie, il aurait joui de toutes les faveurs de la fortune. Le poète, par une ingénieuse allégorie, représente le Temps sous la forme d'un vieillard agile qui enlève tous les noms dont les Parques filent les destinées, et les jette dans le fleuve de l'Oubli ; quelques-uns seulement sont recueillis par deux cygnes blancs qui les portent au Temple de mémoire. Ces cygnes sont les poètes qui seuls assurent aux hommes une gloire immortelle. St Jean parle des poètes avec enthousiasme, et la raison qu'il en donne, c'est qu'il fut auteur aussi.

Avant de quitter Astolphe, l'évangéliste lui apprend le moyen de guérir Sénape, roi d'Éthiopie, frappé de cécité. Par ce moyen il obtiendra une armée pour aller porter la guerre dans les états d'Agramant. Sénape lui fournit des soldats. Mais il lui faut une cavalerie, et il n'y a pas de chevaux Astolphe se met en prière sur une montagne, et de là il lance dans la plaine des pierres qui se transforment en chevaux tout équipés. Voilà, dit le poète, les miracles de la foi. L'Afrique est noyée dans le sang. Astolphe veut aussi balayer les Sarrasins de la Provence. Il se crée une flotte comme il s'était créé une cavalerie, en jetant dans la mer des feuilles qui se métamorphosent en vaisseaux. Heureux, dit le poète, les hommes à qui le ciel accorde assez de grâces pour opérer si facilement de si grandes choses. Tout cela est raconté le plus sérieusement du monde. Mais voici la merveille : quand Agramant, vaincu par Charlemagne dans un dernier combat, s'embarque pour l'Afrique avec les débris de son armée, il se heurte contre la flotte improvisée d'Astolphe, et une bataille navale s'engage. L'Arioste décrit ce combat, sorti tout entier de son imagination, avec tant d'acharnement, qu'on s'y attache comme à une scène historique. Il n'y a rien de vague, c'est détaillé avec une précision militaire et un enthousiasme guerrier qui font oublier qu'on est dans le pays de la fantaisie. Voilà bien l'idéal réalisé. L'art bâti sur la chimère et produisant l'illusion de la réalité, c'est le triomphe du génie. L'Arioste, en se moquant de ses lecteurs et de lui-même, s'élève à toute la puissance d'Homère.

Agramant se sauve dans un frêle esquif, et, non loin du rivage, assiste à l'assaut de Biserte, sa capitale, qui devient

la proie des flammes. Une tempête affreuse le jette dans une île déserte avec Sobrin qui l'accompagne. Gradasse les rejoint. Ils concertent entre eux le parti qui leur reste à prendre. Roland, revenu à la raison, depuis qu'Astolphe lui a fait respirer son bon sens, est un des héros qui ont le plus contribué à la destruction de Biserte. Les trois Africains l'invitent, lui et deux hommes de son choix, à venir se mesurer avec eux dans l'île de Lipaduse. La lutte est décidée, lutte terrible, combat à mort entre six adversaires également redoutables, six géants des batailles dont aucun n'avait encore mordu la poussière : Agramant, Sobrin, Gradasse d'un côté ; Roland, Olivier, Brandimart de l'autre. Brandimart est tué ; Olivier est blessé ; mais Roland triomphe. Agramant et Gradasse tombent sous ses coups ; Sobrin est étendu dans son sang, et le généreux vainqueur prend soin de ses blessures.

Roger, fidèle au malheur, peut suivre en Afrique un roi qu'il n'a pu sauver de la ruine. Comme lui, il est assailli par la tempête ; il se jette dans les flots et gagne à la nage le rocher contre lequel va se briser son navire. Dans cette île déserte où il aborde, un saint ermite prépare son âme aux divins enseignements de la foi, pour y faire germer et fructifier la précieuse semence des vérités chrétiennes. C'est là que Roger reçoit le baptême et que le pieux ermite, lisant dans l'avenir, lui prédit les gloires futures de sa maison. Voilà des choses bien graves sans doute. L'Arioste, qui craint avant tout d'ennuyer ses lecteurs et qui n'écrit que pour les amuser, fait raconter devant Renaud, qui part pour aller rejoindre Roland dans l'île de Lipaduse, l'histoire de la Coupe Enchantée et du Petit Chien qui sème de l'or et des perles. Il y a là des détails piquants et quelquefois par trop lestes. A l'or se mêle un peu de gravier et de fange. Mais tout cela est raconté avec la grâce de Boccace et l'imagination brillante, les couleurs féeriques de l'Orient.

Renaud et Roland descendent en Sicile où ils vont donner la sépulture à Brandimart. Pour guérir Olivier de ses blessures, ils vont trouver le saint ermite qui avait converti Roger au christianisme. Sobrin, ému de la guérison miraculeuse d'Olivier, renonce aussi à Mahomet, reçoit le baptême et sent naître en son âme une vie nouvelle en même temps qu'il reprend ses forces affaiblies par la perte de son sang.

Renaud, qui s'était mesuré avec Roger quand Agramant, menacé dans ses états, avait proposé à Charlemagne un duel qui décidât du sort des deux armées, étreint son adversaire dans ses bras en apprenant sa conversion et lui fait solennellement la promesse d'obtenir pour lui la main de sa sœur. Tous ils retournent en France et sont accueillis avec enthousiasme par Charlemagne dont ils ont secondé les projets. La France est délivrée ; Roland a retrouvé sa gloire en recouvrant sa raison. Mais l'union de Roger et de Bradamante n'est pas encore accomplie. Un nouvel obstacle se dresse devant leur amour.

Aymon a promis sa fille à Léon, fils de Constantin Copronyme. C'est une couronne qu'il faut à l'ambition du duc Aymon et de sa femme Béatrice pour leur fille Bradamante. L'intrépide guerrière, sensible et soumise comme la plus humble des femmes, est au désespoir. Mais elle obtient de Charlemagne que tout chevalier qui n'aura pu la vaincre n'aura pas sa main. Pour la punir, Aymon la fait renfermer dans un château fort. Elle s'y soumet, la mort dans l'âme, pour ne pas désobéir à son père.

Roger a résolu de combattre Léon et de détrôner Constantin. Les Bulgares, en lutte avec les Grecs, sont écrasés par la supériorité du nombre. Leur souverain périt sous les coups de Léon. Roger qui s'est mis à leur tête reprend l'offensive, et les Grecs sont vaincus à leur tour. Les Bulgares qui n'ont plus de roi offrent la couronne au vainqueur ; mais sa victoire n'est pas complète : il a juré la mort de Léon. Roger, reconnu à son bouclier où était peinte une licorne, est jeté dans les fers, en attendant le supplice que lui prépare Théodora, sœur de Constantin, dont il a tué le fils dans la bataille. Léon, qui a conçu d'ardentes sympathies pour un adversaire si grand par sa vaillance, brise les chaînes de Roger, et, pour le dérober à la vengeance de Théodora, le tient renfermé en sa propre maison, épiant l'occasion de favoriser son départ. La reconnaissance fait place à la haine dans le cœur de Roger. Au milieu de ces événements, on publie par ordre de Charlemagne que Bradamante n'appartiendra qu'à celui qui, les armes à la main, aura fait sa conquête Léon, que sa modestie intimide, propose au chevalier à la Licorne de combattre à sa place, en son nom et avec son armure. Que

peut-on refuser à celui à qui l'on doit la vie ? Roger accepte, et, tremblant de blesser son amante il prend une lance d'un bois fragile dont il émousse la pointe. Bradamante frappe à coups redoublés. Après un combat terrible, depuis l'aurore jusqu'à la nuit, Bradamante qui n'est pas victorieuse est déclarée vaincue. Roger se dérobe aux caresses de Léon, lui redemande ses armes et s'éloigne, résolu à se laisser mourir de sa douleur. Le désespoir de Bradamante est égal au sien. Marfise intervient en faveur de son frère et déclare à Charlemagne que la guerrière a donné son cœur à Roger. Bradamante n'ose se prononcer ; Marfise propose que les deux rivaux décident la victoire à la pointe de l'épée. Léon, qui compte toujours sur son chevalier, ne refuse pas la lutte. Mais il cherche en vain Roger. La bonne Mélisse lui fait découvrir le malheureux guerrier étendu depuis trois jours dans la forêt et attendant que la mort le délivre de ses souffrances. Roger dévoile le mystère de son amour, et Léon, l'arrachant au désespoir, le conduit lui-même devant Charlemagne, révèle à l'Empereur la convention secrète qu'il avait faite avec son ami et obtient pour lui la main de Bradamante. De grandes fêtes se préparent pour célébrer l'union des deux époux. Les Bulgares viennent de nouveau offrir la couronne à Roger. L'ambition de Béatrice est satisfaite : le diadème ornera la tête de sa fille. Dans un palais somptueux s'élève un pavillon prophétique où se déroule l'histoire de la maison d'Este et surtout celle du Cardinal Hippolyte. On y reconnaît la main de la bonne magicienne Mélisse qui a tout fait pour le bonheur de Roger et de Bradamante. Au milieu des noces apparaît dans la salle du festin le dernier des africains sorti de la retraite où il avait vécu une année entière pour expier ses crimes. Il s'adresse à Roger, et, d'une voix terrible, le provoque au combat, comme traître à ses dieux et à son roi. Toute la cour est dans la terreur. Mais Roger, qu'aucun danger jamais ne fit pâlir, ordonne qu'on lui apporte ses armes, et un épouvantable duel aussitôt commence entre ces deux adversaires égaux en force et en valeur La lutte se dénoue par la mort de Rodomont. C'est la fin du poème. Il n'y aurait pas de raison de le finir ici si le poète n'avait pas eu spécialement en vue de nous raconter les aventures et l'union de Roger et

de Bradamante, les deux véritables héros du *Roland furieux*.

Le poète courtisan a donc voulu élever un monument à la gloire de la maison de ses princes. C'est là le but suprême, la première et la dernière pensée du poème de l'Arioste. Mais que d'événements tour à tour sérieux ou comiques, touchants ou grotesques, jaillissent, comme par une baguette de fée, de cette intarissable imagination.

IV.

Pour juger en connaissance de cause le talent du poète il faut le lire, car une analyse, si complète soit-elle, ne peut donner l'idée d'un génie bien plus merveilleux dans l'exécution que dans la conception de son œuvre. Sans doute, l'Arioste a créé bien des épisodes d'amour et de combats, mais le fond de son sujet et ses principaux personnages, ne l'oublions pas, lui étaient fournis par son devancier.

Ce qui fait le mérite incomparable du *Roland furieux*, avons-nous dit, c'est le style. Le moment est venu de le caractériser. Le style pour nous, c'est la langue considérée comme l'incarnation de la pensée : le moule et la statue. Quel peut être le mérite de l'écrivain, si son art se réduit à l'adresse d'un bon joueur de quilles ; s'il se borne à faire danser les mots dans l'oreille avec l'aplomb, la dextérité, la souplesse d'un habile danseur de cordes ; si les couleurs qu'il fait briller à nos yeux ne sont qu'un feu d'artifice ? Il est donc entendu que nousne faisons pas abstraction du fond enjugeant la forme, et que le plan lui-même ou la charpente, en un mot tout ce qui regarde l'exécution, a sa part dans l'appréciation du style. Voyons donc d'abord comment l'Arioste a disposé sa matière pour échapper à l'ennui qui peut naître d'une excessive variété aussi bien que de la monotonie. Les interruptions continuelles où le fil des aventures se brise, se renoue pour se briser encore, finissent par produire la fatigue et la satiété : c'est l'écueil du roman chevaleresque. Dès l'origine, on a senti qu'il fallait éviter la continuité de la lecture par la discontinuité du sujet ; et l'on a imaginé les prologues et les épilogues qui, à chaque chant, font reprendre au lecteur le fil interrompu du récit.

Vous ne trouvez pas ici le caractère tout impersonnel de l'épopée homérique. Homère laisse parler et agir ses personnages ; L'Arioste les fait agir et parler. Le poète romantique converse avec ses lecteurs ; il raconte à son auditoire les aventures de ses héros.

Quand une soirée est finie, on remet la séance au lendemain, comme un feuilletoniste remet la suite de son roman au prochain numéro. C'est à la curiosité que s'adresse le roman. Son attrait, c'est ce mystère qui plane sur le récit. Mais c'est l'attrait d'un moment, quand à l'intérêt des faits ne s'ajoute pas l'impérissable beauté des sentiments et des passions. L'esprit de l'homme court après l'inconnu ; mais quand il a trouvé le mot de l'énigme, quand le mystère est dévoilé, il regarde froidement la chose, comme l'intelligence après la solution d'un problème : c'est l'âme qui fait la beauté, ce n'est pas la matière. Ce qui a cessé d'être nouveau n'a plus de charme. La beauté, pour être toujours ancienne et toujours nouvelle, doit conserver son mystère. Or, le mystère où est-il ? Dans l'inépuisable abîme du cœur humain. Tout ce qui remue les fibres du cœur est frappé d'une immortelle empreinte. Mais pour y atteindre, il faut un moyen de transmission infaillible : ce moyen quel est-il ? l'image, l'expression, le style. C'est donc là le grand criterium du génie. Si l'Arioste, depuis quatre siècles, n'a point lassé l'admiration des hommes, ce n'est pas à cause de l'intérêt des faits imaginaires qu'il raconte, c'est grâce à la magie de son pinceau. Les prologues de ses chants, sous forme de réflexions par lesquelles il ramène le lecteur à l'endroit où il avait laissé son récit, sont des digressions charmantes, où l'auteur prend habituellement le ton de la causerie familière. Il faut, pour y prendre goût se conformer aux intentions du poète et ne lire qu'un chant à la fois. On s'en fatiguerait si on lisait l'œuvre d'un bout à l'autre et d'une seule haleine. Au reste, on l'a observé à juste titre, aucune épopée n'est faite pour être lue sans interruption. La route est trop longue à parcourir, il faut des points d'arrêt où l'on puisse se reposer. Les livres ou les chants sont ces points d'arrêt qui préviennent la lassitude et renouvellent l'attention du lecteur. Ce n'est pas seulement au début et à la fin de ses chants que l'Arioste s'adresse à son auditoire. Quand

se présente un fait extraordinaire en dehors de toutes les conditions de la vraisemblance, il invoque, comme ses devanciers, l'autorité de Turpin. C'est incroyable, mais Turpin l'a dit et je le répète après lui. Personne n'est dupe, mais le poète a l'air de l'être : c'est le côté plaisant de ces merveilleuses aventures, toujours sérieusement racontées. Le ton badin qui domine toutes les variations de cette brillante fantaisie poétique, atteste la supériorité de l'artiste pour qui les plus grandes choses ne sont qu'un jeu. L'Arioste pouvait se passer des plaisanteries équivoques, des bouffonneries, des obscénités même dont il assaisonne parfois ses plus charmants récits. Mais de même qu'on n'est pas toujours disposé à rire, on n'est pas non plus toujours sérieux. Comme dans la vie, l'auteur du *Roland furieux* fait éclater le rire à côté des larmes. C'est le poète du bon sens qui prend son parti des misères de la vie et qui sait, par la joie, tempérer la douleur. Mais ce qui étonne, c'est que ce poète, si léger, si plaisant, si badin, ait aussi le don du pathétique à un si haut degré. Certains épisodes, comme ceux d'*Isabelle* et de *Ginevra*, doivent être rangés parmi les plus touchantes créations de toutes les littératures. C'est le Tasse et Berni, ou, si vous voulez, Racine et Molière dans un même homme. Schakspeare seul, sous ce rapport, peut être comparé à l'Arioste.

Toutefois l'Arioste avait plus d'imagination que de sensibilité. Ses descriptions sont d'un pittoresque achevé; il met devant les yeux les scènes qu'il retrace et les personnages qu'il fait agir. Mais quand ces personnages prennent la parole pour exprimer leurs sentiments, l'illusion disparaît, et, au lieu de l'homme, c'est l'artiste qu'on entend. Aussi l'Arioste est-il loin d'Homère et du Tasse dans les discours qu'il fait tenir à ses héros. Il sait pourtant donner la vie aux acteurs de ce vaste drame, si fécond en péripéties et en catastrophes émouvantes.

La critique n'est pas d'accord sur le mérite de l'Arioste dans l'art des caractères. Les uns reprochent à ses personnages de manquer de physionomie distincte; les autres les trouvent tous marqués d'un cachet différent et les comparent aux héros d'Homère. La vérité est entre ces deux extrêmes. Les héros du *Roland furieux* dépassent trop la taille humaine pour qu'on reconnaisse en eux des êtres formés du même

limon que le nôtre. Ils ont sans doute les passions et les faiblesses de l'homme, mais leurs actions sont tellement surhumaines, prodigieuses, impossibles, qu'il n'y a plus de terme qui puisse servir de mesure à leur valeur. Roland, ce type du chevalier auquel les trouvères avaient donné un caractère tout à la fois homérique et chrétien, dans l'épopée de l'Arioste serait un autre Don Quichotte, si une passion sérieuse et vraie n'était pas la source de sa folie. Son héroïsme, pour se tromper d'objet, n'en est pas moins merveilleux ; et il reste sans doute ce que l'ont fait les trouvères : le guerrier aussi brave et fier que fidèle à son Dieu et à son roi. Mais Renaud, son cousin et son rival en amour, n'est pas moins brave ni moins magnanime. Roger est leur égal en vaillance. Astolphe fait comme eux des prodiges. Les Sarrasins et surtout Gradasse, Ferragus, Sacripant, Mandricard, Rodomont, sont des géants de force, de courage et d'audace. Malgré ces traits de ressemblance, les mobiles différents qui les font agir, les passions diverses qui les animent ne permettent pas au lecteur de les confondre.

C'est par les mouvements de l'âme que le poète rattache à l'humanité ces guerriers de fantaisie. Chacun a sa passion et en est affecté à sa manière. Quatre héros aiment Angélique : Roland, Renaud, Ferragus et Sacripant ; personne cependant ne sera tenté de prendre l'un pour l'autre aucun de ces personnages. La différence de leur position, de leurs aventures, de leurs exploits, fait éclater la différence de leurs caractères ; car c'est en action que l'Arioste peint ses personnages. Les héros ne sont jamais seuls avec eux-mêmes ; toujours ils sont escortés par les événements où s'accomplissent leur destinée. L'auteur du *Roland furieux*, au lieu de portraits, fait des tableaux. Charlemagne apparaît ici dans toute la vérité de son caractère héroïque et chrétien. Avant le siège de Paris, le pieux Empereur se prépare à la lutte, en invoquant, comme Godefroid, dans la *Jérusalem*, l'arbitre des combats. Charles ne se distingue pas moins par sa prudence que par sa bravoure. Agramant, le chef de l'armée ennemie, au contraire, se laisse emporter par la fougue de sa jeunesse et, par imprudence, court à sa perte, tandis que Sobrien, son compagnon fidèle, vieilli dans les combats, cherche à conjurer ses malheurs par sa fermeté et sa sagesse. On reconnaît là l'étude

du cœur humain. Mais le triomphe de l'Arioste, dans l'art des caractères, c'est Bradamante, aussi brave qu'elle est belle et tendre, et dévouée et soumise. Sous l'armure de la guerrière bat un cœur sensible jusqu'à la timidité. Intrépide en face du danger, elle tremble comme une faible femme en présence de son père, qui lui défend de s'unir avec celui qu'elle aime. Ce type de guerrière et de femme, unissant au plus mâle courage l'amour fidèle et la piété filiale la plus éprouvée, suffirait à immortaliser un poème. Quand elle entre en scène, elle passe comme la foudre, renversant sur son passage cette terrible épée qu'on nommait Ferragus, et poursuit fièrement sa route comme si sa lance n'avait écarté que des broussailles. Quel art dans cette fulgurante apparition, et comme la parole court avec la pensée sur les pas de l'héroïne ! Qui pourrait s'empêcher d'être ému en voyant ce cœur de bronze s'amollir au feu de l'amour et fléchir sous l'autorité paternelle ? Ce n'est pas dans Homère qu'il faut chercher le modèle de ces grands caractères d'héroïnes ; le Tasse seul offre en Clorinde un type comparable à Bradamante ; mais Clorinde n'est qu'un personnage épisodique dans la *Jérusalem*, tandis que Bradamante est avec Roger le pivot du *Roland furieux*. Il faut ajouter encore, à la gloire de l'Arioste, qu'il conserve ici la priorité de l'invention. Clorinde n'a qu'une supériorité sur ce premier type de guerrière, c'est de faire éternellement couler les larmes sur sa destinée tragique. Les autres héroïnes de l'Arioste sont des figures bien effacées à côté de Bradamante ; Marfise, malgré ses exploits, n'a d'intérêt que par son dévouement pour Roger son frère et pour son amante, dont elle embrasse courageusement la cause, en aplanissant les obstacles qui s'opposent à leur union. Quant à la belle Angélique, un des plus grands ressorts du poème, puisque c'est son indifférence qui rend furieux le paladin Roland, c'est un personnage tellement chimérique que tout le génie de l'Arioste n'est pas parvenu à la peindre sous des traits reconnaissables. C'est une apparition fantastique dont il ne reste rien dans l'esprit, dans l'imagination ni dans le cœur, quand elle a disparu de la scène. Si elle réussit à captiver quelque peu l'intérêt, c'est dans ses amours avec Médor. Encore n'est-ce pas à elle, mais à Médor qu'on s'attache, parce qu'il est digne de toutes les sympathies que peut inspirer la passion du

dévouement. Boïardo avait pourtant donné un caractère héroïque à la princesse du Cathay ; mais aussi jouait-elle avec Roland le premier rôle dans l'intrigue du *Roland amoureux*.

L'Arioste est inférieur à Homère dans la conception des caractères ; il le cède même en invention à Boïardo, lequel a créé de toute pièce les principaux personnages qui se meuvent sur le théâtre romanesque du *Roland furieux*. Et pourtant on reste froid devant les peintures de Boïardo, tandis qu'on sent la vie circuler dans les tableaux mouvants de l'Arioste : c'est que, d'un côté, le dessin l'emporte, et de l'autre, le coloris. Le poème de l'Arioste est une galerie de brillants tableaux encadrés dans l'or pur de ses vers. Les combats sont nombreux, et cependant jamais ils ne lassent : l'âme assiste haletante à ces luttes meurtrières dont le récit est aussi rapide que le mouvement des épées ; on voit étinceler le glaive et couler le sang. On est frappé de terreur. Mais cette terreur est aussitôt tempérée par la grâce des scènes d'amour et des piquantes aventures qui reposent délicieusement le lecteur du tumulte des armes et de l'horrible aspect des champs de bataille, couverts de morts et de mourants.

Un des grands secrets de l'Arioste, dans le récit des batailles, c'est l'art des comparaisons par lesquelles il peint les luttes effrayantes de ses héros (1).

(1) Cet art des comparaisons s'étend d'ailleurs chez l'Arioste à toute chose. C'est ainsi que pour peindre la situation d'âme de Roland, au chant XXIII, quand, après avoir lu sur les arbres et sur la pierre les vers de Médor à Angélique, il est livré à une douleur trop impétueuse pour qu'elle puisse s'exhaler tout entière, il évoque cette comparaison aussi juste qu'inattendue : « Comme l'eau reste emprisonnée dans un vase au large ventre et à l'orifice étroit ; quand on le renverse de sa base, la liqueur qui voudrait sortir se presse à tel point, et trouve un tel obstacle dans son étroit passage que c'est à peine si goutte à goutte elle peut s'échapper. (1) » Voici le texte :

L'impetuosa doglia entro rimasse,
Che volea tutta uscir con troppa fretta.
Così veggiam restar l'acqua nel vase
Che largo il ventre e la bocca abbia stretta ;
Che nel voltar che si fa in su la base,
L'umor che vorria uscir, *tanto s'affretta,*
E nell' angusta via tanto s'intrica,
Ch 'a goccia a goccia fuore esce a fatica.

Après Homère, l'Arioste obtient la palme des comparaisons épiques. Soit qu'il imite les anciens dont il avait fait une sérieuse étude, soit qu'il trouve lui-même ces beaux et sublimes rapprochements, le poète du *Roland furieux* rivalise ici avec le chantre de l'*Iliade*. Comme lui, c'est à la férocité des animaux sauvages qu'il emprunte ses grandes comparaisons, et il les développe avec une vivacité d'impression et une vigueur d'image qui impriment à notre âme le frisson de la terreur.

La description des lieux est d'un naturel et d'une exactitude qui ajoutent singulièrement à l'illusion des faits. La vérité des lieux fait croire à la vérité des événements, la fiction s'impose comme une réalité, la fantaisie acquiert l'importance de l'histoire. L'Arioste doit cette supériorité à la connaissance de la géographie. Pour ne citer qu'un exemple, lisez le *Siège de Paris* et allez visiter la capitale de la France, vous reconnaîtrez, malgré les transformations modernes, l'endroit où s'est donné l'assaut, vous suivrez Rodomont dans les rues que parcourt sa flamboyante épée, sur les ponts qu'il traverse, devant le palais qu'il attaque, et, si vous ignorez l'histoire, vous serez convaincu que Charlemagne a été assiégé dans Paris par les Sarrasins d'Afrique ; et si, en lisant l'histoire, vous n'y trouvez pas ce grand événement, vous serez tentés d'y voir une lacune et de croire au poète plutôt qu'à l'historien. Tel est le résultat de l'exactitude topographique, quand à cette qualité précieuse se mêle l'attrait du style.

Tout à l'heure, en admirant l'énergie, la vivacité et la grâce du pinceau de l'Arioste, nous avons eu à regretter qu'il n'eût pas accusé toujours en traits assez caractéristiques l'individualité de ses héros. Nous n'avons pas le même reproche à faire à la description des paysages où le poète a placé la scène de ses aventures merveilleuses ou galantes.

Les lieux champêtres, témoins des amours d'Angélique et de Médor et dévastés par l'épée furieuse de Roland, le séjour paisible et serein de l'ermite contemplatif aux flancs de la montagne où la grâce divine descend dans l'âme de Roger, les jardins d'Alcine et tant d'autres sites enchanteurs sont disposés avec une si grande précision d'ensemble et de détails, qu'on s'y transporte en imagination, comme au sein d'une nature connue qui reste gravée dans la mémoire en caractères

ineffaçables. L'île d'Alcine, cette brillante conception où sont réunies toutes les splendeurs de l'Orient, est la réalité dans la fantaisie. L'allégorie elle-même prend corps, l'abstraction se fait chair, l'idéal devient visible, et les puissances surnaturelles, évoquées par le génie, accomplissent sous nos yeux d'incroyables prodiges. Toutes les formes du merveilleux enfantées par l'imagination des Arabes et des Germains sont combinées avec le merveilleux du christianisme. Nous examinerons ailleurs l'emploi de la féerie. Disons seulement que c'est pousser un peu loin la licence, que de mettre sans cesse des armes enchantées entre les mains des pairs de Charlemagne, et que c'est abuser étrangement des privilèges de la poésie que de mêler les anges et les saints aux plus folles débauches d'imagination.

C'est à lui non moins qu'à Sannazar et à tous les poètes épiques du moyen âge qui ont fait intervenir l'Olympe dans le ciel chrétien que Boileau fait allusion quand il dit :

> Ce n'est pas que j'approuve en un sujet chrétien
> Un auteur follement idolâtre et païen.

Les divinités et les enfers de la mythologie païenne, à l'exception des Parques et du Léthé, sont du moins bannies du *Roland furieux*, c'est une justice qu'il faut rendre au tact de l'Arioste, moins païen en cela que Dante, le Tasse, Camoëns et Milton lui-même.

De toutes les merveilles du poème de l'Arioste, la plus admirable est ce don de la forme, cette perfection de la langue, ce talent d'expression, où l'art se cache sous une apparente négligence qui est l'art suprême. Aucun poète depuis Homère n'a poussé plus loin le naturel et la grâce; et je ne sais si, dans le domaine de l'imagination, Homère, idéalisant la nature sans cesser d'être naturel, est aussi merveilleux que l'Arioste naturalisant l'idéal, sans sortir de la fantaisie. Le poète de Ferrare est tellement au-dessus de sa matière, qu'au milieu des plus graves événements et des plus pathétiques situations, il conserve son aimable abandon, son spirituel enjouement, le naïf et gracieux badinage qui fait son originalité. Et comme il est vif, rapide, entraînant ! Quelle facilité ! Quelle simplicité et quelle harmonie de versification ! La

langue de l'Arioste est peu métaphorique et très sobre de figures. Le mot qu'il emploie est le mot propre, direct, le mot de la chose : c'est pour cela qu'il est si clair, si transparent, si limpide. Le poète ne travaille pas son style pour montrer son habileté à jouer avec les mots; il écrit pour montrer des objets à travers le miroir de l'expression, miroir dont le principal mérite n'est pas l'éclat, mais la transparence. La simplicité de l'Arioste, pour rester poétique et ne pas tomber dans la vulgarité, a besoin d'une langue musicale comme cette langue italienne aux désinences harmonieuses et sonores, où résonnent les brises de ses mers et les échos de ses montagnes. Le français, avec ses syllabes muettes et sourdes, exige plus de pompe plus de couleur et plus d'artifice pour s'élever à la dignité poétique. Ne lisez pas l'Arioste dans une traduction française, vous le trouveriez vulgaire et trivial ; lisez-le dans le texte italien, vous le trouvez aussi lumineux que le ciel d'Italie, dans la plus mélodieuse des langues. On demandait à Galilée où il avait pris le secret de sa clarté, de sa pureté, de sa facilité et de sa grâce, et il répondait : dans l'étude de l'Arioste. Ce n'est pas que cette diction soit toujours irréprochable. Il y a des faiblesses, des négligences, des platitudes, des incorrections même, et le naturel, résultat d'un art profond joint à l'instinct du génie créateur, ne voile pas toujours l'artifice de la composition, la recherche d'esprit et les raffinements d'une grâce maniérée, dans certains détails de ses récits et de ses tableaux. Mais quand on contemple le soleil et l'immense clarté qu'il répand sur les objets de la nature, les taches qu'il porte à son front disparaissent absorbées dans sa lumière. Homère et Virgile resteront les maîtres de l'art, l'un pour le naturel et la grandeur, l'autre pour l'élégance et la majesté. Mais des trois grands poètes épiques de l'Italie, si Dante l'emporte par l'originalité et l'élévation, le Tasse par l'élégance et la noblesse, l'Arioste est celui qui se rapproche le plus d'Homère par les qualités du style. Dans ce genre éminemment italien, qui tient le milieu entre le sérieux et le plaisant, il est aussi inimitable que Molière et la Fontaine en français. Sa poésie n'apprend rien, en dehors des vertus chevaleresques, mais il est le plus grand des amuseurs.

CHAPITRE III.

LE TASSE.

I

L'imagination, faculté sublime, est un grand supplice, quand elle s'exerce aux dépens des autres facultés nécessaires à la conduite de la vie.

Nous allons en juger, en racontant le Tasse, l'immortel auteur de la *Jérusalem délivrée.*

Né à Sorrente, au printemps de l'année 1544, toutes les fées semblent avoir présidé à son berceau. Son père, Bernardo Tasso, qui était lui-même un des premiers poètes de son temps (1), lui avait transmis l'instinct de la poésie ; et la nature, souvent avare pour les fils des grands hommes, accumula tous ses dons sur la tête de Torquato.

A neuf ans, les langues classiques lui étaient familières, et il écrivait des vers italiens déjà pleins de grâce et d'harmonie ! Cette sensibilité maladive, qui fait le tourment des poètes, fut soumise dès lors à une cruelle épreuve : il perdit sa mère, à qui ses premiers vers avaient été consacrés. Plaignez le jeune homme qui n'a plus de mère; qu'est-ce donc, quand cet homme est un poète d'une telle sensibilité, qui a tant besoin des conseils et de la tendre sollicitude que la nature a placés au foyer maternel.

L'Italie était soumise alors au bon plaisir de Charles-Quint. Bernardo Tasso, qui s'était attaché à la fortune de San Severino, prince de Salerne, tombé en disgrâce auprès de

(1) *Bernardo Tasso*, né à Bergame en 1493, mort en 1569, a composé un poème de 57,000 vers : *Amadis de Gaule*, imité du roman de ce nom, un poème de *Floridant*, des odes, élégies, églogues, etc.

l'Empereur, vit ses biens confisqués. Ainsi, dès son plus jeune âge, Torquato connut l'infortune.

Quoique d'une famille noble et d'un cœur fier, il dut se résigner à ne compter pour vivre que sur la bienveillance de ses amis. Bernardo, nouveau malheur, avait l'âme d'un courtisan; forcé d'ailleurs, par la perte de ses biens et par les traditions de la noblesse, à se mettre au service des princes, pouvait-il mener une vie indépendante ? L'Arioste avait donné le fatal exemple de la flatterie, et la flatterie devint la muse favorite des poètes, qui se croyaient tenus à payer en vers les faveurs des cours. Triste nécessité pour l'homme de lettres de ne pouvoir vivre au moins de sa plume comme un artisan de son métier, et d'être réduit à balancer l'encensoir aux pieds des grands ! Telle était la condition des poètes italiens qui cherchaient dans l'art un moyen d'existence Faisant partie de la domesticité des princes, ils devaient subir tous les caprices de leurs maîtres. Il en coûtera cher au Tasse d'avoir accepté semblable servitude. Que n'embrassât-il plutôt, comme Schiller en Allemagne, la carrière de l'enseignement, qui convenait si bien à ses facultés ! Son père lui avait fait donner une éducation soignée et voulait en faire un savant. Connaissant trop bien les déboires de la poésie, il avait combattu les tendances poétiques de son fils et dirigé son esprit vers l'étude du droit. La nature, pour le malheur du Tasse et pour la gloire de l'Italie, l'emporta sur la volonté paternelle, et Bernardo eut le bonheur de se voir vaincu sur son propre terrain par cet enfant privilégié dont il avait méconnu la destinée. Quoi qu'il en soit, cette éducation sévère fortifia la trempe de son esprit. Le Tasse, livré nonchalamment aux rêveries de la jeunesse, aurait pu écrire quelque roman héroïque à l'imitation d'Arioste sans l'égaler; il n'aurait pas fait la *Jérusalem*.

On s'étonne à bon droit qu'un génie si éminemment poétique eût en même temps de si heureuses dispositions pour la science. Peu s'en faut qu'il n'ait parcouru le cercle entier des connaissances humaines : théologie, philosophie, droit, astronomie, son esprit ne recula devant aucun problème.

Néanmoins, si harmonieux que soit cet ensemble de facultés, il y a toujours une faculté maîtresse à qui appartient l'empire et qui donne le branle à l'organisme. Le Tasse pouvait

méditer les plus profonds mystères de l'esprit humain ; mais l'imagination et la sensibilité, plus fortes en lui que la raison, l'avaient plutôt fait pour remuer les passions que les idées. Dès seize ans, — demandez-vous ce que vous faisiez à cet âge, — dès seize ans, cet enfant-prodige compose, au milieu de ses études de droit, à Padoue, un poème, le *Rinaldo*, qui, à son apparition, excite déjà les applaudissements de l'Italie.

Fougueux de caractère, mais bienveillant et doux de cœur, le Tasse était incapable de haine ; et pourtant, à Bologne, où il s'était rendu à la prière du sénat, qui l'invitait à assister à la réouverture solennelle des cours de l'université, on l'accusa d'avoir écrit des sonnets satiriques dont il était lui-même une des premières victimes. Sa mémoire trop fidèle lui avait fait retenir quelques vers qu'il récitait en plaisantant avec ses amis. De là les soupçons d'un gouvernement ombrageux. Pendant son absence, la police fouilla ses papiers et ses livres. On reconnut son innocence ; mais ce procédé brutal, qui portait atteinte à son honneur sans qu'il pût s'en venger, lui causa un mortel déplaisir, et lui fit prendre en dégoût Bologne et ses habitants.

Le cygne de Sorrente n'est pas fait pour tremper sa plume dans le fiel ni dans la fange, c'est vers les hauteurs du ciel qu'il dirige son vol harmonieux. Le Tasse entreprit à Bologne sa *Jérusalem délivrée*. Il n'avait que dix-huit ans ! Circonstance qui devait singulièrement influer sur la conception de son œuvre.

En quittant Bologne, le poète, sur les instances de Scipion de Gonzague, le plus cher de ses amis, retourna dans cette ville de Padoue où il avait composé le *Rinaldo*. Là comme à Bologne il suivit les leçons des maîtres les plus distingués en philosophie, en éloquence et en littérature.

Avant de reprendre son grand poème, dont il voulait faire l'épopée des temps modernes, il fit une étude approfondie des lois du genre. C'est alors qu'il écrivit ses trois discours sur la poésie épique, où le poète cherchait sa voie. La date de cet essai didactique, inspiré par la poétique d'Aristote, est d'une grande importance au point de vue de l'art. Nous savons d'avance que le poème du Tasse ne sera pas une œuvre spontanée, mais une œuvre savante. Le talent, la volonté, l'art y participeront autant que la nature. Son épopée sera un

poème virgilien, conséquence de l'étude des anciens appliquée aux sujets modernes.

Le Tasse, après avoir mûri le plan de sa *Gerusalemme*, était allé dans la patrie de Virgile embrasser son père heureux des promesses qui annonçaient à l'Italie moderne un autre Virgile. A son retour, il reçut la nouvelle que le cardinal Louis d'Este, son protecteur, à qui était dédié le *Rinaldo*, l'avait attaché à sa maison en qualité de gentilhomme, et l'invitait à se rendre à Ferrare avant la célébration du mariage d'Alphonse II, son frère, avec une archiduchesse d'Autriche. Le poète partit donc pour cette cour où il allait essuyer tant de déboires. Le cardinal le reçut avec bonté, le logea dans ses appartements, et lui permit de se livrer avec une liberté entière à ses travaux.

Combien l'imagination du Tasse dut être remuée par le spectacle des fêtes brillantes qui, durant un mois, se déroulèrent à ses yeux dans cette cour chevaleresque dont le luxe tendait à effacer celui de toutes les autres cours d'Italie. Alphonse, prince égoïste et vaniteux, luttait de magnificence avec les Médicis. Ferrare était le rendez-vous de l'esprit et de la beauté. Les joutes et les tournois étaient les principaux amusements de ces fêtes, où il semblait que la baguette des fées eût ressuscité tous les enchantements de la chevalerie. Deux princesses, séduisantes par les grâces de l'esprit et du corps, Lucrèce et Léonore d'Este, sœurs du duc Alphonse, faisaient le charme de cette cour. La seconde surtout, modeste et pieuse autant que belle, inspira, dit-on, au sensible poète un amour aussi respectueux qu'il était pur. Jamais homme ne porta plus loin que le Tasse la délicatesse et la discrétion. C'est à ce point qu'on hésite encore à soulever le voile qui recouvre le mystère de cet amour. Malgré les inconstances du poète, Léonore fut pour le Tasse ce que furent Béatrice et Laure pour Dante et Pétrarque : l'idéal, la muse inspiratrice du poète.

O vous qui fréquentez les jardins enchantés de la poésie, n'en cueillez pas les fleurs, contentez-vous d'en aspirer de loin les parfums embaumés ! Que l'imagination seule soit dans l'ivresse. Désirez toujours, ne jouissez jamais : l'âme s'endort dans le plaisir. Plus le désir est brûlant, plus l'âme est en souffrance; mais la jouissance est dans l'art. Il faut savoir

souffrir pour conserver le feu sacré : la poésie est un désir inassouvi.

Alphonse, comprenant quelle gloire le poète inspiré allait faire rejaillir sur son règne, comblait en ce temps-là le Tasse de faveurs. Torquato, émule de l'Arioste, voulait célébrer les gloires de la maison d'Este qui, pour prix de ses services, lui préparait les murs d'une prison. Il travaillait assidûment à la *Gerusalemme liberata*, dont il lisait les fragments aux deux princesses, cherchant dans les yeux de Léonore la récompense de ses veilles. Pour une âme enthousiaste et passionnée comme celle du Tasse, une semblable situation devait réunir sur sa tête les lauriers de Pétrarque aux palmes de Virgile.

Il adressait ses vers amoureux à la belle Lucrèce Bendidio, dame d'honneur de la princesse ; mais, à travers l'âme de Lucrèce, ses traits allaient au cœur de celle dont la tendresse sévère faisait à la fois son bonheur et son tourment.

Le cardinal Louis d'Este, appelé en France par la gestion de ses affaires, invita le Tasse à l'accompagner. Avant de partir, le poète laissa entre les mains d'un ami des dispositions testamentaires pour régler les intérêts de sa gloire et ses intérêts de cœur. Si sa volonté trouvait quelque obstacle, son ami aurait recours à la faveur de l'excellente madame Léonore « qui l'accordera généreusement, je l'espère, *pour l'amour de moi* ». Ainsi se révèle dans des préoccupations suprêmes une affection qui enchaînait à Ferrare le cœur du poète.

Le Tasse, précédé en France par sa renommée, fut bien accueilli à la cour de Charles IX, qui cultivait lui-même la poésie et n'avait pas encore mérité, par un odieux massacre, les malédictions de l'histoire. Il ne paraît pas cependant que ce roi, si prodigue du sang de ses sujets, eût accordé au chantre de la *Jérusalem*, qui portait si haut dans ses vers le nom de la France, d'autre largesse que la monnaie de ses éloges. Nous savons que l'intervention du Tasse sauva la vie à un malheureux poète qu'une faute grave avait déshonoré ; mais nous savons aussi qu'on eut la bassesse de laisser le Tasse dans la gêne, et que, s'il faut en croire Balzac et Gui Patin, il dut emprunter un écu pour vivre. On ignore pour quel motif le poète se serait attiré la disgrâce du roi et du cardinal.

Il avait habité un an la France, entouré des hommages de tout ce que la littérature comptait d'écrivains célèbres. A leur tête était Ronsard, alors dans tout l'éclat de sa renommée éphémère. Le Tasse l'emportait sur lui, non seulement par le génie, mais encore et surtout par la langue, parvenue à toute sa maturité, depuis que Dante et Pétrarque lui avaient donné l'énergie et la grâce. Séduit néanmoins par la réputation colossale que l'érudition faisait à Ronsard, l'auteur de la *Jérusalem*, modeste et recherchant la perfection, soumettait humblement son œuvre au chef de la pléiade, et recueillait avidement ses conseils. Le Tasse n'est pas le seul de ses compatriotes qui ait vanté Ronsard : cette gloire était depuis longtemps éteinte en France, que l'écho en retentissait encore au delà des Alpes. La langue de cette école, à l'harmonie près, était plus italienne que française. En imitant Pindare, Virgile et Pétrarque, Ronsard s'était acquis des droits à l'estime de l'Italie.

De retour à Ferrare, où le duc, à la sollicitation de Lucrèce et de Léonore, l'avait admis sans lui imposer aucun service, le Tasse, maître de son temps, reprit ses travaux avec une nouvelle ardeur. La mort de la duchesse de Ferrare vint les interrompre un moment. Le poète partagea la douleur de la cour, et sa plume officielle trouva des accents inspirés. Mais à ces jours de deuil succédèrent de féconds loisirs.

Torquato, pour se remettre en haleine avant d'achever son épopée, écrivit comme en se jouant un drame pastoral, l'*Aminta*, chef-d'œuvre d'une grande perfection de style. Telle était la flexibilité de génie du Tasse que, malgré la différence des genres, il s'est élevé aussi haut comme artiste dans le drame pastoral que dans l'épopée.

La représentation de l'*Aminta* fut un événement à Ferrare. On eût dit qu'à cette époque les rôles étaient changés, et qu'Alphonse était devenu courtisan, tant il courbait son front couronné devant la royauté du génie. Mais, hélas ! bonheur éphémère : le Tasse, au comble de la gloire, touchait à sa disgrâce. On n'aimait en lui que son talent et l'éclat dont il faisait briller la cour. Il crut que de faux amis ourdissaient dans l'ombre des trames perfides pour empoisonner sa vie et le perdre dans l'esprit d'Alphonse. Un premier accès de mélancolie le saisit tout à coup au milieu des fêtes royales

célébrées en l'honneur de Henri III, qui échangeait le sceptre de la Pologne contre celui de la France.

Au printemps de l'année 1575, le Tasse, revenu à la santé, mit la dernière main à ce poème qui lui avait coûté tant de veilles et qui devait lui coûter tant de larmes. Poussant jusqu'au scrupule la conscience littéraire, il voulait, avant de livrer son œuvre à la publicité, la soumettre à une sévère critique. Il s'empressa de l'envoyer à Rome, priant son ami, Scipion de Gonzague, de la faire examiner avec le plus grand soin par les plus savants littérateurs de Rome. Les avis furent partagés. Les uns prenaient pour des défauts ce que les autres considéraient comme des qualités. La censure se produisait ainsi à côté de l'éloge. Le Tasse entretenait une correspondance suivie avec Scipion de Gonzague. Le poète mettait à profit toutes les observations dont son poème était l'objet. Ce travail de revision, labeur de lime où l'attention se disperse sur de nombreux détails d'analyse, fatiguait cet esprit de flamme que dévorait le feu de la composition. Les conseils contradictoires qu'il recevait ne lui laissaient plus de repos. Parfois les lettres de Rome se faisaient longtemps attendre. L'inquiétude, l'agitation, l'impatience, firent naître dans son esprit des soupçons alarmants. Il crut que ses ennemis interceptaient sa correspondance. Sa santé devait ressentir le contre-coup de ces douleurs morales. Pour la seconde fois son sang s'alluma au point de menacer sa vie ; heureusement le calme revint bientôt au milieu des caresses de la cour. Mais la tranquillité de l'âme, le Tasse ne la connaîtra plus. Le succès de son poème lui semblait incertain. C'était un problème dont il attendait de Rome la solution. Il voulut s'y rendre en personne, manifestant l'intention de prendre part au jubilé que célébrait la Ville éternelle. Rome l'accueillit avec enthousiasme. Il y retrempa sa piété, qu'il avait conservée au sein même des passions brûlantes de sa jeunesse et des séductions de la beauté. Les hommes du Midi, les hommes du soleil, deviennent difficilement sceptiques : ils ont besoin de croire, parce qu'ils ont besoin d'aimer.

Le Tasse aurait pu rester à Rome, où de tendres amis l'engageaient à fixer son séjour ; il aurait pu céder au désir de Ferdinand de Médicis, qui cherchait à l'éloigner de la maison d'Este pour l'attacher à la sienne ; un funeste destin

l'entraînait à Ferrare. Aux obligations qu'il avait envers Alphonse s'ajouta la charge d'historiographe qu'il obtint après la mort du titulaire, J. B. Pigna. C'est à cette époque qu'il connut *Léonore* Sanvitali, dame de la cour qu'il semblait aimer à cause de son nom. Ses assiduités auprès d'elle lui aliénèrent un de ses amis, Guarini, l'auteur du *Pastor Fido*, avec lequel il eut une querelle de plume.

Plus le Tasse grandissait en renommée, plus il armait contre lui ses envieux. Un jour qu'il était absent de Ferrare, on osa pénétrer dans sa chambre et examiner ses papiers secrets. De semblables traits assombrissaient de plus en plus le caractère du poète, qui se voyait en butte à la trahison. L'envie cachait soigneusement ses ténébreux complots. Le Tasse était brave : on n'aurait pas impunément conspiré contre lui au grand jour. Jugez plutôt. Un de ses faux amis avait révélé un secret d'amour qui lui était confié. Le Tasse le souffleta dans une des salles du palais. Il paraît que le traître n'osa répondre à ce défi, et qu'il préféra, à la manière des assassins, attaquer son ennemi par derrière avec les deux frères dont il était accompagné, un jour que le Tasse passait sur la place publique. Le poète, habile à manier les armes autant qu'il était brave, tire son épée et fait fuir devant lui ses lâches agresseurs. Alphonse, dans cette circonstance, ne donna pas tort au poète, car il exila son adversaire avec ses deux complices.

Le Tasse n'était pas homme à perdre la tête en face du danger ; mais, hors du danger, il n'était plus maître de son imagination. Les persécutions de ses ennemis, exagérées par son état mental, l'avaient rendu défiant et ombrageux, sans rien ôter à sa franchise. Naturellement expansif, il parlait et agissait sans prudence ; et son esprit se troublait ensuite, quand il venait à réfléchir sur les conséquences de ses paroles et de ses actes. Il se voyait partout environné d'embûches. En méditant sur les mystères de la religion, il crut sa foi ébranlée, parce qu'il lui semblait que certains doutes avaient surgi dans son esprit sur l'incarnation du Verbe, la création du monde et l'immortalité de l'âme Il craignit d'en avoir parlé à des hommes qui s'étaient montrés hostiles envers lui. Cette crainte lui inspira de mortelles angoisses, d'indicibles terreurs. Il s'imagina qu'on l'avait accusé devant le

tribunal du saint office. L'inquisiteur, auquel il s'était présenté pour faire examiner sa croyance, avait reconnu et proclamé son orthodoxie Mais l'imagination du Tasse était tellement frappée, qu'il se mit à argumenter sur l'invalidité de la décision du saint office, et trembla de se voir menacé des foudres de l'Église. Des fantômes homicides se dressaient dans son esprit. Il se croyait à la veille d'un empoisonnement ou d'un assassinat. Alphonse, Léonore et Lucrèce ne parvenaient plus à le distraire. Irritable à l'excès, il leva un jour le couteau contre un domestique dans les appartements de Lucrèce, duchesse d'Urbin. Alphonse le fit arrêter, et l'enferma dans une des chambres du palais. Le duc, cédant enfin aux instances du malheureux poète, consentit à le relâcher pour le confier à des médecins habiles.

Le Tasse sembla un moment guéri de ses vaines terreurs. Mais bientôt de nouveaux accès de sombre mélancolie firent renaître ses soupçons étranges. En cherchant à se justifier, dans ses lettres, des prétendues accusations d'infidélité auxquelles il craignait que le duc eût prêté l'oreille, il eut le malheur de se servir d'expressions blessantes. Alphonse défendit au poète de lui écrire. Nouveau sujet de trouble et d'effroi.

Le Tasse était alors chez les moines de Saint-François, où il était allé chercher le repos, pendant que le duc passait à Belriguardo la saison des plaisirs. Un jour qu'il était seul, il s'échappa du couvent et quitta Ferrare. Il était sans argent, sous un costume délabré et n'avait pas avec lui la moindre parcelle de sa fortune littéraire. A le voir, on l'eût pris pour un vagabond sans asile et sans pain.

Il se dirigea vers Sorrente, son lieu natal, où habitait sa sœur Cornélia. Pour éprouver sa tendresse, le poète revêtit le costume d'un pauvre berger de la contrée, et vint annoncer à Cornelia que son frère avait couru les plus grands dangers. A cette nouvelle, Cornélia, qui ne reconnaissait pas Torquato sous son déguisement, se mit à fondre en larmes. Le Tasse, n'en pouvant plus, se jeta dans les bras de sa sœur, et trouva auprès d'elle des consolations qui le ramenèrent à la santé de l'esprit et du corps.

Mais il se repentit bientôt d'avoir quitté Ferrare pour des craintes imaginaires. Il s'adressa au duc et aux princesses

pour rentrer en grâce à la cour ; il n'eut de réponse que de Léonore, et cette réponse était décourageante. Néanmoins, il voulut partir, malgré les larmes de sa sœur.

Le duc ne se montrait guère disposé à le recevoir et à le reprendre à son service, mais il conservait ses papiers. Le poète aurait consenti aux dernières humiliations plutôt que de perdre aucun des monuments de sa pensée : c'était le fruit de ses sueurs, c'était sa vie, son honneur et sa gloire. Alphonse, après de vives instances, permit au poète de rentrer à la cour ; mais ce fut à contre-cœur et à condition qu'il se fît traiter pour chasser sa mélancolie. On l'accueillit aux premiers moments avec non moins de faveur que par le passé; mais il fut bientôt confondu dans la foule des courtisans. Ses manuscrits, malgré ses réclamations, ne lui étaient pas rendus. Sa position était devenue intolérable. Le Tasse quitta Ferrare pour la seconde fois.

Il se rendit successivement à Mantoue, à Padoue, à Venise, et n'y fut pas reçu comme il le méritait. Mais, à la cour d'Urbin, il trouva un cordial accueil. On ne comprend guère cependant qu'il se soit rendu auprès de ce duc qui s'était séparé de Lucrèce, cette femme distinguée que le poète avait si bien chantée dans ses vers. Il écrivit là une *canzone* touchante que lui inspira le sentiment de sa situation et qu'on ne peut lire sans être ému jusqu'à la fibre (1). Il ne resta pas

(1) En voici un fragment : « Hélas ! depuis le jour où je respirai pour la première fois la vie, où j'ouvris les yeux à cette lumière jamais pour moi sereine, je servis de jouet à son injustice, et reçus d'elle des plaies que le temps guérit à peine. Elle le sait bien la glorieuse Sirène (*) auprès de laquelle le sort a placé mon berceau. Que n'ai-je trouvé là, au premier coup, ma tombe ! La fortune m'arracha tout petit du sein de ma mère ; ah ! je me souviens avec soupirs de ces baisers qu'elle remplit de larmes, de ces ardentes prières qu'emportèrent les vents. Je ne devais plus embrasser ce visage qui se collait au mien, ni me sentir entre ses bras qui me tenaient si étroitement serrés. Hélas ! et je suivis, comme Ascagne ou Camille, mon père exilé.

« Je grandis dans l'exil et dans la pauvreté ; avant l'âge j'eus le sentiment du malheur, avant le temps les rigueurs du sort me mûrirent pour les rigueurs des années. Dirai-je la vieillesse dénuée et maladive de mon père, maintenant que je suis si riche de mes propres misères, qu'elles suffisent largement à ma douleur ! Puis-je pleurer sur d'autres

(*) Parthénope, à qui la ville de Naples doit son premier nom.

longtemps à Urbin : partout le suivait sa mélancolie, comme un vautour attaché à ses flancs. Il n'était bien que là où il n'était pas.

Il se résolut à aller demander l'hospitalité au duc de Savoie. Quand il se présenta aux portes de Turin, il était sans passeport et dans un état si misérable qu'on lui refusa l'entrée de la ville. Heureusement, il rencontra un homme de lettres qui l'avait connu à Venise, et qui l'introduisit dans la maison du marquis Philippe d'Este, général de la cavalerie d'Emmanuel-Philibert. Le duc de Savoie voulut l'attacher à sa cour aux conditions les plus favorables. Le Tasse fut sensible à ses soins empressés et témoigna en vers et en prose la satisfaction qu'il éprouvait de se voir entouré de si chaleureuses sympathies par la cour et la noblesse (1). Mais le souvenir de Ferrare assiégeait toujours son esprit : là étaient son cœur et sa pensée. On fit de vains efforts à Turin pour le retenir : le poète devait vider jusqu'à la lie l'amer calice de sa gloire.

Alphonse, comprenant sans doute qu'il était contraire à ses intérêts que le Tasse allât promener par toute l'Italie ses plaintes contre la maison d'Este, consentit à le recevoir, pourvu qu'il ne vînt plus, par ses accès d'humeur, troubler l'étiquette et les plaisirs de la cour. Le duc se préparait à un second hymen avec la princesse Marguerite de Gonzague. Cet événement paraissait au poète le présage d'un heureux retour. Il espérait surtout rentrer en possession de ses manuscrits, qu'il devait bientôt livrer à la publicité. Il part donc pour Ferrare, où il arrive la veille des noces. Le Tasse attend en vain qu'on l'introduise auprès du duc et des princesses. La cour est en joie : des fêtes brillantes accueillent la nouvelle épouse, et le Tasse, perdu dans la foule, est un objet de dédain pour les uns, de raillerie pour les autres. On semble jouir de son abaissement et de son humiliation. Dans la colère

que sur moi ? Je n'ai plus assez de soupirs, et mes yeux ne peuvent plus égaler mes larmes à mes peines. Père, ô bon père, qui me regardes d'en haut, je te pleurai malade, je te pleurai mort, tu le sais bien ; de mes gémissements je réchauffai ton lit et ta tombe : maintenant que tu es heureux dans les hautes sphères, il t'est dû des honneurs, non des larmes ; je conserverai pour moi seul ma douleur entière. »

(Voir L. Étienne, *Histoire de la littérature italienne.*)

(1) C'est à Turin qu'il écrivit son célèbre dialogue sur la *noblesse*.

qui l'enflamme, le poète maudit cette cour ingrate qu'il se repent d'avoir exalté dans ses vers. Le duc, à cette nouvelle, le fait enfermer à l'hôpital Sainte-Anne, dans une maison de fous (1).

On a voulu attribuer sa réclusion à un emportement d'amour. Un jour, dit-on, se trouvant à la cour, près de Léonore, il fut saisi d'un soudain transport et embrassa la princesse sous les yeux d'Alphonse et de ses courtisans. Le duc, sans s'émouvoir, aurait dit à ceux qui l'entouraient : « Quel malheur qu'un si grand homme soit devenu fou ! » Pour qui connaît le cœur humain, l'anecdote n'est pas vraisemblable ; le Tasse était d'ailleurs trop discret pour oublier à ce point les convenances. Sans doute son exaltation a dû contribuer à troubler son cerveau. Je dis son cerveau, car le Tasse n'a jamais eu que des accès de fièvre momentanés. Il était si peu fou la plume à la main qu'il écrivit, dans sa prison, ses plus beaux dialogues philosophiques. La folle du logis n'avait aucune part à ces élucubrations savantes. Si, au milieu de la solitude qu'il avait en horreur, il eut dans sa longue captivité de plus fréquents accès de fièvre mentale, a-t-on le droit de s'en étonner, en présence surtout de l'odieux traitement qu'on lui faisait subir ?

Tout ce qui se passait dans l'âme du Tasse, quand, descendant en lui-même aux heures tranquilles, il sondait l'abîme de ses infortunes, on ne peut y penser sans frémir.

(1) Voici comment Lamartine apprécie la conduite du duc Alphonse : « Le crime de ce prince fut de vouloir, ou punir un insensé qui n'avait pas conscience de son délire, ou guérir par la sévérité et par la violence un délire sacré qui ne pouvait être guéri que par la douceur, la compassion et la charité. Le prince, en agissant ainsi, fut plus insensé que le poete, et plus féroce que la nature : l'amitié se lassa en lui, et l'ami se changea en persécuteur. C'est par là qu'il encourut les justes malédictions de la postérité. Les grands hommes sont sacrés par la nature et par la Providence. Dieu, qui a donné le génie en garde aux princes ou aux nations, ne le donna pas comme un jouet que ces princes ou ces nations peuvent rejeter ou briser selon leur caprice, mais comme un dépôt dont ils doivent compte à la postérité. Malheur aux princes ou aux républiques qui méconnaissent, qui persécutent ou qui négligent ces élus de l'avenir : *les infortunes des grands hommes sont l'éternelle accusation des nations ou des souverains* ».

Cours familier de littérature, t. XVI.
(Vie du Tasse.)

Ce n'était pas assez d'être privé de sa liberté, d'être renfermé dans une prison de fous et d'y être soumis à toute espèce de privations; il fallait encore qu'on imprimât sa *Jérusalem*, la moelle de son génie, sans son aveu et sur une copie imparfaite, au profit de l'imprimeur qui saccageait la langue du Tasse comme une armée en déroute. Il eut beau se plaindre, il était trop tard. Être privé du fruit de ses labeurs, c'était déjà un grand supplice; mais pour un poète aussi soucieux de la perfection, voir son œuvre et sa réputation compromises, sans espoir d'arrêter ce larcin, n'était-ce pas le comble de l'humiliation? Dans le cours d'une seule année, il parut sept éditions de la *Jérusalem*, les unes plus correctes que les autres. Le dernière seule fut publiée avec l'autorisation de l'auteur et sur l'original corrigé par lui.

Ainsi donc, tandis que l'Italie était pleine de sa gloire et que les imprimeurs faisaient fortune à ses dépens, le Tasse, à la fleur de l'âge et du génie, se consumait dans les ennuis d'une honteuse captivité. O destinée humaine! le bonheur ici-bas n'est-il donc fait que pour ceux dont le nom doit rester à jamais enseveli sous la pierre du tombeau (1)!

On ne laissait pas même au malheureux poète les douceurs de l'étude, car il était sans cesse étourdi par les clameurs de ses tristes compagnons d'infortune. C'est au milieu de cette espèce de ménagerie qu'on montrait le Tasse aux étrangers comme une bête curieuse, qu'on nous pardonne l'expression. Il y avait de quoi ôter la raison aux plus sages, selon les propres paroles du poète. Le Tasse ne pouvait se figurer qu'Alphonse autorisât ces rigueurs; et il réclamait sans cesse

(1) Trois hommes en France ont particulièrement étudié le génie du Tasse avec une grande maîtrise : Lamartine, Cherbuliez et Émile Montégut. Ce dernier a prouvé par l'analyse des qualités qui brillent dans la *Jérusalem* et dans l'*Aminta* que le secret de la malheureuse destinée du poète ne doit être cherché que dans sa nature même : « Je suppose, dit-il, un lecteur ne sachant rien des aventures du Tasse ; si ce lecteur est pénétrant, la *Jérusalem* à la main, il s'écriera : Voilà un instrument merveilleusement organisé pour la souffrance, car voilà un homme né pour le bonheur, et rien que pour le bonheur !

C'était un être né pour le bonheur, et il n'a connu que l'infortune. » La thèse est admirablement soutenue, mais l'auteur a forcé la note. Il y a beaucoup de juvénilités dans la *Jérusalem* ; mais il s'en faut, nous le verrons, que tout y soit juvénil.

auprès de lui sans parvenir à l'émouvoir. Et la *Jérusalem* débutait par un magnifique hommage au magnanime Alphonse!

L'intervention de puissants amis et de généreux princes adoucit pour un temps sa misère; mais il se vit bientôt condamné, on ne sait pourquoi aux mêmes privations, aux mêmes angoisses, au même désespoir.

C'est à ce moment que la *Jérusalem* devint l'objet d'une critique aussi injuste que violente, suscitée par l'apparition d'un écrit de Camillo Pellegrino sur la poésie épique, où le Tasse était porté aux nues et déclaré infiniment supérieur à l'Arioste pour le plan, les mœurs et le style. Deux académiciens de la *Crusca* de Florence, sous prétexte de venger l'auteur du *Roland furieux*, déchirèrent à belles dents le poème du Tasse. L'un de ces deux hommes, qui ne méritent que le mépris de la postérité, était autrefois l'ami de Torquato et lui avait prodigué ses éloges, lui promettant de louer la *Jérusalem* dans un commentaire sur la poétique d'Aristote qui n'a pas vu le jour. Il parait que ce misérable, accablé de dettes, spéculait sur le malheur du Tasse et comptait refaire sa fortune en exaltant l'Arioste et dépréciant son rival pour plaire à la cour de Ferrare. Le nom de l'académie de la *Crusca* servit à voiler sa perfidie. Le Tasse, loin de s'irriter de ces injustes attaques, apporta tant de modestie dans sa réponse, qu'il mit le bon sens et la raison de son côté, et ne laissa d'autres armes à ses adversaires que l'ironie et l'outrage.

La colère conseille mal; et la postérité n'est pas héritière des passions du temps Il y aura toujours des aboyeurs au génie : il ne faut pas s'en inquiéter. Quand les Zoïles sont rentrés dans leur néant, le soleil du génie n'en continue pas moins à éclairer l'humanité, en chassant devant lui les ténèbres de l'ignorance et de l'envie, impuissantes à ternir sa lumière.

La voix de la raison ne tarda pas à se faire entendre, et, circonstance admirable, par l'organe du neveu même de l'Arioste, qui, sans manquer à la mémoire de son oncle, défendit avec courage le poète de la *Jérusalem*, en déclarant que la différence des genres rendait toute comparaison impossible entre les deux illustres rivaux, les Dioscures de l'Italie au seizième siècle. Mais quel exemple de bon sens avait donné dans ces querelles passionnées cet homme qu'on traitait en

insensé! Les duretés du sort ont pu briser son cœur, mais non pas avilir son âme ni obscurcir sa raison dans le domaine de la pensée.

Alphonse n'était pas assez dépourvu de sens pour croire à la démence du Tasse, après tant de preuves de sagesse, de sang-froid, de sérénité d'esprit. Et cependant, malgré les instances de ses puissants protecteurs, le poète ne voyait pas arriver l'heure de sa délivrance. Sans doute le duc, pour mettre fin à des sollicitations importunes, aurait voulu le rendre à la liberté; mais ce petit souverain, qui se croyait un grand prince, craignait que le Tasse, trempant sa plume d'or dans le fiel, ne portât préjudice à lui et à sa maison. Et, comme le dit Serassi, un des biographes du poète, « il ne pouvait se déterminer à le laisser sortir de ses États, sans s'être assuré qu'il ne tenterait rien *contre l'honneur et le respect qui lui étaient dus* ».

En attendant, le Tasse s'affaiblissait de plus en plus ; et à mesure que diminuaient ses forces, sa tête, comme un volcan en ébullition, jetait des flammes ; son imagination était le théâtre d'affreux cauchemars. La fièvre dont il était dévoré faisait apparaître à ses yeux des fantômes effrayants. On craignit un moment pour sa vie.

Il crut devoir son salut à l'intervention de la sainte Vierge, qu'il avait pieusement invoquée. Il fit un vœu de pèlerinage à Notre-Dame de Lorette, et deux cantiques à Marie, sous la forme d'un sonnet et d'un madrigal.

La prison allait enfin s'ouvrir devant lui, grâce à la générosité du prince de Mantoue, Vincent de Gonzague, père de la duchesse de Ferrare, qui voulut emmener le Tasse et donna toute garantie à Alphonse en faisant taire ses scrupules. Le Tasse recouvra sa liberté et sortit de Sainte-Anne, le 5 juillet 1586, après sept ans de réclusion.

Malgré les angoisses, malgré les souffrances qu'il avait endurées, jamais sa plume ne fut entre ses mains un instrument de haine ni de vengeance. Ses lettres les plus intimes ne contiennent pas la moindre récrimination contre ceux qu'il considérait comme ses persécuteurs.

Au moment où le Tasse va quitter Ferrare et entrer dans la dernière période de son existence, disons la vérité sur son caractère et la nature de ses facultés mentales.

Il y avait en lui deux hommes : l'homme d'imagination, si admirablement doué, et l'homme de la vie réelle qui manquait absolument d'esprit de conduite. En lui les facultés supérieures étaient grandes ; les facultés ordinaires réparties au commun des mortels étaient faibles. De là disproportion et déséquilibre. Il mettait sa raison dans ses œuvres, et ne la retrouvait pas dans sa vie. Sa plus grande faiblesse, c'est l'idée trop haute qu'il se faisait de lui-même. La vanité qui se révèle dans sa correspondance est colossale. Il s'irritait que les courtisans et les princes ne s'inclinassent pas devant lui comme devant un être exceptionnel, le dieu même de la poésie. Il se créait ainsi des ennemis personnels en même temps qu'il devenait la proie de l'envie ; et son imagination ne trouvant plus le correctif du bon sens dans ses relations sociales, il eut comme J. J. Rousseau la manie des persécutions. Là fut la vraie source de tous ses malheurs qu'il n'a dus qu'à lui-même. Nul ne fut plus digne de pitié, et si la postérité accuse de rigueur le duc Alphonse, c'est pour n'avoir pas assez tenu compte d'un état mental qui exigeait les ménagements qu'on doit à un malade. Le Tasse était le meilleur des hommes, mais c'était un grand enfant qui avait besoin de caresses et de flatteries, et qui donnait assez en retour pour avoir droit à plus d'égards.

Quoi qu'il en soit, il a prouvé par son exemple combien il importe aux hommes de talent de savoir s'effacer dans leur contact avec les autres hommes et de descendre du piédestal où leurs œuvres les élèvent pour qu'ils fassent oublier la distance qui tend à faire le vide autour d'eux. Chacun a son amour-propre, et ceux-là seuls ont chance de plaire qui se font les égaux de tous dans le commerce de la vie.

Le Tasse fut dignement fêté à Mantoue. Et, bien que ses accès lui reprissent à différents intervalles, il put se livrer sans entraves à ses travaux littéraires. Il s'occupa de ses dialogues philosophiques, revit et compléta un poème inachevé de son père, le *Floridante*, et acheva une tragédie : le *Torrismondo*, qu'il avait commencée avant sa prison (1).

(1) Le poète de la *Jérusalem* s'était aussi essayé dans la comédie par une pièce intitulée : *Gli intrighi d'Amore ;* mais il était trop sérieux pour y réussir.

Le poète, préoccupé comme tous les dramatistes de son temps, du calque des formes antiques, a négligé ce qui fait l'essence du drame : l'*action*. Dialogue, récits, discours et chœurs : tout est là, mais l'action se passe derrière la scène. Une tragédie conçue sur ce plan peut avoir un intérêt littéraire, mais ne peut passionner la foule : c'est le poème dramatique, ce n'est pas le drame. Les vers du Tasse sont beaux à la lecture ; à la représentation, ils devaient paraître bien froids. Le chœur final est un chant de deuil sur la vanité de la gloire. Le Tasse verse sur lui-même des larmes touchantes : *lacrymæ rerum*.

Ahi lagrime ! ahi dolore !
O larmes ! ô douleurs !

C'est à Bergame, patrie de ses ancêtres, que le Tasse voulait publier le *Torrismondo*. Son arrivée dans cette ville fut un triomphe. Il y comptait autant d'admirateurs que d'amis dans tous les rangs de la société. Comme son âme dut s'épanouir à l'air réfrigérant de la patrie, au contact de la famille, dans l'antique foyer de ses pères !

Il quitta Bergame pour revenir à Mantoue, à l'occasion de la mort du duc régnant. Vincent de Gonzague, qui avait succédé à son père, n'était plus le même homme. Le soin des affaires l'occupait tout entier. Il ne faut pas trop compter sur l'amitié des grands. Quand ils montent aux affaires, il laissent en bas leurs amis ; et l'encens des flatteurs remplace auprès d'eux le parfum de l'amitié.

Le Tasse, qui vivait surtout de la vie du cœur, ne trouvait plus de charmes à Mantoue. Il partit pour Rome, où habitaient ses pensées religieuses ; mais, avant d'arriver à la grande cité, il fit le pèlerinage de Lorette, et sa piété s'exhala dans une *canzone* sublime, un des plus beaux fleurons de la couronne lyrique de l'Italie. Ceux qui parlent de l'incrédulité italienne de ce temps dans les hautes sphères sociales, ne doivent pas oublier que le Tasse a vécu au seizième siècle. Rome fut hospitalière au pieux poète ; Scipion de Gonzague était resté fidèle à l'amitié.

Le Tasse célébra dans ses vers le grand Sixte-Quint. Mais les magnificences du culte absorbaient sans doute les richesses des États de l'Église. Torquato resta sans ressources. Il se

rendit à Naples pour essayer de recueillir une partie de sa succession, et s'établit chez les moines du Mont-Olivet, où il entreprit la refonte de sa *Jérusalem délivrée*, dont il comprenait lui-même les brillants défauts. Peut-être voulut-il avant tout effacer de son poème, aux yeux de la postérité, le nom d'Alphonse et de la maison d'Este, désormais indigne de l'épopée. Mais on ne recommence pas l'inspiration.

La *Jérusalem conquise*, écrite entre deux accès de fièvre, n'a pas été adoptée par la postérité, éprise de la fraîcheur et des grâces de la première *Jérusalem*. Si l'esprit seul était juge des œuvres d'art, il accorderait sans doute la préférence à la seconde, car elle est d'une correction et d'une régularité irréprochables ; mais le cœur ne raisonne pas son émotion, et l'imagination charmée s'attache à des défauts qui l'éblouissent. Le Tasse était déjà bien avancé dans son travail de remaniement, quand il quitta Naples, dont le séjour lui avait été si agréable et si propice, pour retourner à Rome, où il continua de produire des œuvres remarquables, parmi lesquelles il faut citer son dialogue sur la *Clémence*. Il habitait tantôt l'abbaye des moines olivétains, tantôt la maison de Scipion de Gonzague. Mais Scipion était bien changé depuis qu'il avait revêtu la pourpre romaine. Le Tasse, qui recevait du grand-duc de Toscane les offres les plus gracieuses, se rendit à Florence au printemps de 1590, où il fut entouré des plus ardentes sympathies. Après avoir passé l'été dans cette capitale, il rentra à Rome.

Le pape Urbain VII succédait à Sixte-Quint. Le poète, dont il était le protecteur et l'ami, lui consacra un de ces chants lyriques où il était sans rival. Malheureusement, ce pontife ne porta la tiare que pendant douze jours. Le Tasse, à la sollicitation d'un de ses meilleurs amis, revint à Mantoue, où il composa un poème sur la généalogie des Gonzague, sujet aride dont il fit un petit chef-d'œuvre d'élégance et de grâce. Il relevait d'une grave maladie, contractée dans ce climat insalubre, quand il s'éloigna de Mantoue, plein du désir de revoir le beau ciel de Naples, où s'était écoulée son enfance et où il espérait rétablir sa santé délabrée.

Le Manso, marquis de Villa, un de ses biographes, le fit jouir du printemps dans sa maison, située au bord de la mer. Le Tasse y termina sa *Jérusalem conquise*, et commença, sur

les instances de la mère du marquis, un poème sacré sur la création du monde, qu'il intitula les *Sept Journées :* c'est le récit de la Genèse mêlé de descriptions brillantes et de dissertations théologiques et morales. On s'accorde à considérer les deux premiers livres de ce poème en vers libres comme deux des plus beaux joyaux du Tasse. Le style est à la hauteur du sujet ; mais les cinq derniers livres furent écrits à Rome, dans un état de santé qui ne laissait plus au poète sa liberté d'esprit. Il devait nécessairement y être inférieur à lui-même. Son génie cependant était encore dans toute sa vigueur, quand la maladie ne troublait pas son inspiration. Il en donna une preuve éclatante à l'avènement de Clément VIII au trône pontifical. L'ode qu'il composa en son honneur est d'une singulière beauté. Le pape en fut tellement ravi que, sans retard, il fit prier le poète de revenir à Rome. Le Tasse y fit accueilli avec de grandes démonstrations de joie. Cinthio Aldobrandini, neveu du souverain pontife, lui voua une amitié plus forte que la tombe. Il se disposait à renouveler pour lui le triomphe de Pétrarque au Capitole ; Clément VIII en avait porté le décret. Mais le Tasse, au moment où la fortune semblait partout lui sourire, s'éteignit le 25 avril 1595, au couvent de Saint-Onuphre, entre les bras de Cinthio ; et son couronnement se changea en pompe funèbre. Rome et l'Italie le pleurèrent. En entrant dans l'éternité, il était entré pleinement dans sa gloire. O Torquato, poète, sacré par le malheur non moins que par le génie, on pourra dire de toi ce que Lamartine a dit de son Elvire :

Mais les siècles auront passé sur ta poussière,
... Et tu vivras toujours.

II.

Examinons maintenant la *Jérusalem*. Jamais plus beau sujet ne s'est offert à la muse épique. Ni Homère, ni Virgile, n'ont trouvé un si vaste et si fécond terrain pour y répandre les clartés du génie.

L'*Iliade*, sans doute, raconte des événements du plus

haut intérêt pour la Grèce. La lutte des Hellènes contre les Pélasges était une cause nationale, et on peut ajouter une cause civilisatrice, car l'Europe entière était intéressée au triomphe des Hellènes. L'*Énéide*, dont le héros est un Troyen, aurait pu ressembler à une revanche de l'Asie contre l'Europe, si le père de la race latine ne représentait pas avant tout le principe de nationalité. Énée, c'est Rome s'identifiant avec la famille des Jules, mais Rome appelée à soumettre toutes les nations de la terre et à présider aux destinées du monde. Là encore se retrouve un agent civilisateur, malgré le despotisme de la conquête. Mais, dans la *Jérusalem*, la lutte prend des proportions gigantesques. Ce n'est plus un peuple particulier faisant la guerre à un autre peuple. L'Europe et l'Asie combattent pour leurs dieux. D'un côté, le Christ ; de l'autre, Mahomet. Ici la mythologie s'efface devant l'histoire. Et ce n'est pas seulement pour sa religion que l'Europe a pris les armes, c'est aussi pour son indépendance. Si la race musulmane avait triomphé, la barbarie était maîtresse de nos contrées, et le triste spectacle que présente aujourd'hui la Turquie nous apprend assez ce que nous devons à nos pères. C'est donc la civilisation même que les croisés allaient défendre sous les murs de Jérusalem.

Nous avons découvert dans les poèmes d'Homère et de Virgile une cause nationale et civilisatrice par ses conséquences. Mais, à ne considérer que le but immédiat de la lutte, l'*Iliade* et l'*Énéide* sont bien pâles devant la *Jérusalem*. L'enlèvement d'une femme provoque la guerre de Troie, et les Grecs ne songent qu'à détruire une nation qui leur porte ombrage. Énée, fugitif de Troie, veut reconstruire sur un autre sol sa nationalité, et pour cela il enlève à son rival la fiancée qui lui est promise. Les croisés n'ont d'autre but que la délivrance d'un tombeau : le tombeau du Dieu fait homme. Sous quelque face que l'on considère le sujet des trois épopées, la palme reste à celui du Tasse. Autant le ciel est supérieur, je ne dirai pas à la terre, ce serait trop dire, mais à un coin de terre, autant la *Jérusalem* l'emporte en intérêt, en grandeur morale, sur les deux grandes épopées de l'antiquité païenne.

Voyons maintenant ce qu'il faut penser de l'art du poète dans la conception et dans l'exécution de son œuvre. L'heure était propice : les Turcs venaient d'être vaincus à Lépante.

Un cri de guerre s'élevait du fond des consciences contre le nom musulman. Si la discorde n'eût pas déchiré l'Europe, une nouvelle croisade d'un moment à l'autre pouvait se former, et le Tasse voulait qu'Alphonse en fût le chef. L'apparition d'un poème sur la prise de Jérusalem répondait donc aux tendances de l'époque et à la situation des esprits. D'un autre côté, les événements étaient assez à distance pour recevoir la lumière de l'idéal, pas assez pour choquer la vraisemblance. Les mœurs au seizième siècle en Italie, à la cour de Ferrare surtout, avaient encore toutes les allures de la chevalerie. Les lois de l'honneur et de la galanterie semblaient incrustées sur le blason de la noblesse. Les romans chevaleresques, popularisés par Pulci, Boïardo, l'Arioste et aussi par Bernardo Tasso, avaient fait revivre dans l'imagination italienne les temps de Charlemagne et des croisés. L'Arioste avait inspiré l'ivresse des combats ; il ne restait au Tasse qu'à suivre la voie tracée, sûr d'avance de trouver le succès dans la peinture ardente des luttes héroïques, dans le mouvement et la fougue des guerriers et des armées en bataille. Les récits de guerre étaient la passion de ces temps agités où aux chants de fêtes succédait le bruit du clairon, au sein des cours voluptueuses de l'Italie. Pour un poète digne d'une telle entreprise, l'épopée ne pouvait naître sous de plus heureux auspices. La grande difficulté, c'était l'emploi du merveilleux. La mythologie païenne, dans un sujet chrétien, eût été de la plus haute inconvenance. Le Tasse y renonça, non sans peine pourtant, car sa mémoire était remplie de souvenirs classiques qui parfois se glissèrent malgré lui dans le tissu de son poème. Le merveilleux chrétien avait été mis en œuvre par Dante, mais la scène de la *Divine Comédie* était au ciel et aux enfers ; en sorte que le merveilleux était l'essence même, le cadre et le fond du tableau. Le Tasse n'en voulut faire qu'un accessoire, mais un accessoire indissolublement lié à l'action, le *Deus ex machina* servant à expliquer les obstacles qui s'opposent au succès de l'entreprise. Il imagina de faire intervenir la milice céleste et infernale, les anges et les démons ; ceux-ci suscitant d'éternelles entraves, et formant ainsi le nœud du poème ; ceux-là inspirant les guerriers de la croix et apportant à leur chef les ordres du Très-haut. Les démons n'intervinrent pas

personnellement sous une forme matérielle : ils employèrent la magie. On en a fait un reproche au poète ; on a trouvé cette invention peu digne de l'épopée.

Oublions Homère, il n'est pas en cause. Le poème du Tasse, classique par la forme, comme nous le verrons tout à l'heure, devait être romanesque par le fond (1). L'influence orientale, aussi bien que l'influence germanique, lui prescrivait l'intervention des magiciens et des fées. Les romans héroïques avaient consacré cette espèce de fantasmagorie qui éblouissait l'imagination populaire. Ce n'est pas avec la raison froide du philosophisme contemporain, ennemi du surnaturel, qu'il faut juger le merveilleux du Tasse. Les superstitions sont l'aliment de la poésie, et moins il y aura de ce qu'on appelle aujourd'hui préjugés, moins la poésie aura de prestige. La raison cherche la lumière, mais l'imagination vit dans la nuit. Bannissez les songes, les visions, les fantômes du domaine de l'épopée, que vous restera-t-il ? L'histoire, dans tout son réalisme vulgaire. Nous ne pouvons plus être émus par les enchantements de la *Jérusalem*, si ce n'est par la magie du style ; mais nous en sommes encore charmés, éblouis, fascinés.

Qu'était-ce donc au temps du poète, quand le moyen âge, avant de s'éteindre, jetait un si vif éclat sur la terre d'Italie ? Les apparitions merveilleuses n'étaient pas encore reléguées au rang des chimères. La foi robuste des croisés faisait croire aux miracles que le ciel accomplissait en leur faveur. La protection divine pouvait-elle manquer aux défenseurs de la croix ? Pour en douter, il faudrait douter du Christ et douter

(1) Lamartine n'a pas tort toutefois de préférer l'œuvre d'Homère, comme l'idéal même de l'épopée et l'on peut souscrire à ses paroles, quand il dit : « Le poème épique pour être national, humain, religieux, immortel, doit être vrai, au moins dans l'événement, dans la nation, dans les mœurs, dans le caractère et dans le costume de ses personnages. Sans cette vérité, le poème n'est plus épique, il est romanesque ; le poète ne chante plus, il joue avec son imagination et avec celle de ses auditeurs ; on l'admire encore, on ne le croit plus ; il fait partie des fables, il ne fait plus corps avec les traditions sérieuses, historiques, nationales, religieuses du genre humain. Il a chanté des aventures, il n'a pas chanté l'épopée

C'est cette différence fondamentale entre Homère et le Tasse qui nous semble juger les deux poètes et les deux poèmes. »

de Dieu. En commerce intime avec le ciel qui, dans leurs pensées, occupait plus de place que la terre, les chevaliers voyaient Dieu d'assez près pour converser avec lui et recevoir directement ses ordres. Notre orgueilleuse ignorance n'a pas le droit de s'en étonner. C'est leur confiance en Dieu qui en faisait des héros. Mais s'ils avaient foi dans l'intervention des puissances célestes pour seconder leur entreprise, ne devaient-ils pas croire que l'enfer conjuré avait fait alliance avec les ennemis du Christ pour amener le triomphe du Croissant? De là la magie, superstition orientale popularisée en Europe par l'imagination des Arabes. C'est par ce moyen que les démons suscitent aux croisés des obstacles qui s'opposent, devant Jérusalem, aux succès de leurs armes.

La magicienne Armide qui joint aux artifices de son art tous les prestiges de la beauté implore le secours des chevaliers chrétiens contre le Sultan de Damas qui l'a chassée, dit-elle, du trône de ses aïeux, et, malgré l'opposition de Godefroid, trop pieux pour céder à ses charmes, et trop prudent pour laisser s'affaiblir une armée prête à livrer bataille, la magicienne parvient à séduire l'élite des chevaliers, sans cuirasse contre des attraits doublés par la faiblesse et le malheur. « J'ai juré, s'écrie le jeune Bouillon, de protéger un sexe faible et sans défense, et je remplirai mes serments. Ciel! Si jamais en France et dans ces heureux climats où règne la courtoisie, on disait que, pour une cause si belle et si légitime, nous avons craint de braver les dangers et les fatigues! » Godefroid est obligé de céder : dix guerriers choisis par le sort accompagneront la princesse. Mais d'autres pendant la nuit volent sur les pas de l'enchanteresse qui les avait embauchés par ses intrigues. Ils sont chargés de fer. Renaud qui les délivre, Renaud, l'impétueux fils de Berthold, l'ancêtre de la maison d'Este, cet autre Achille dont l'absence menace de causer la ruine d'une vaillante armée, tombe lui-même dans les pièges d'Armide et s'oublie au sein des délices, comme Antoine auprès de Cléopâtre. Pendant ce temps la forêt, dont les arbres servent à construire les machines de guerre destinées à battre en brèche les remparts de Solyme, est le théâtre d'apparitions étranges, de scènes tour à tour déchirantes ou terribles qui font reculer d'effroi les plus intrépides guerriers. A Renaud seul est réservé

l'honneur de déjouer les trames de l'Enfer en bravant les périls de la forêt enchantée.

Tel est le puissant ressort mis en œuvre par le Tasse pour former le nœud de son poème. Quoi qu'en pensent les partisans du système classique, la mythologie païenne était loin d'offrir à l'imagination moderne d'aussi éblouissants tableaux.

Rien n'est plus varié que la *Jérusalem.* Ici on passe en revue les différents corps d'armée fournis par tous les peuples de l'Europe : Belges, Français, Italiens, Germains, Anglais, Irlandais et Grecs, et ce dénombrement intéresse ceux-là mêmes qui n'y ont aucun intérêt et qui n'y cherchent pas les titres glorieux de leurs ancêtres ; là c'est la folie sublime du sacrifice, et une généreuse héroïne change la flamme du bûcher en flambeau nuptial : Olinde et Sophronie, un chrétien et une chrétienne se dévouant l'un pour l'autre à la mort, comme Nisus et Euryale, et Clorinde, la fille des barbares les arrachant au supplice ; plus loin l'ambassade d'Égypte offrant une paix humiliante que Godefroid repousse au nom des croisés ; puis des descriptions de combats entremêlés de scènes d'amour : Herminie, fille du Sultan d'Antioche, orpheline et sans patrie, contemplant auprès d'Aladin, du haut des murs de Solyme, les guerriers qui ont fait son malheur et dont l'un, le plus brave et le plus généreux, a mérité sa tendresse en lui sauvant la vie : c'est Tancrède, Tancrède, qui brûle pour Clorinde et qui, poursuivi par elle, veut mourir sous ses coups.

Argant et Renaud signalent leur bravoure et répandent partout sur leurs pas la mort et le carnage ; puis c'est Armide qui essaie la puissance de ses charmes et allume l'incendie dans l'âme des chevaliers de la croix ; puis Argant qui, sous les yeux de l'armée entière, défie les principaux chefs, entre en lice avec Tancrède et soutient sans en être ébranlé les plus impétueux chocs. La nuit seule les sépare et le duel est remis au lendemain. Puis Herminie, pour panser les blessures de celui qu'elle aime, revêt la pesante armure de Clorinde et s'avance vers le camp des Latins. Poursuivie, elle prend la fuite, et Tancrède, la prenant pour Clorinde, vole à son secours, malgré ses blessures. Herminie parvenue en un lieu solitaire, et rencontrant des bergers qui vivent heureux dans l'innocence et la paix, consent à partager leurs doux loisirs

en attendant des jours meilleurs, tandis que Tancrède s'égare et devient prisonnier d'Armide. Le vieux Raymond, comte de Toulouse, reprend avec Argant le duel interrompu. Il faut une intervention céleste pour sauver le courageux vieillard des coups terribles de l'indomptable Circassien.

Vient ensuite une mêlée où les Musulmans l'emportent. Le péril augmente : Armide a jeté les armes de Renaud sur un cadavre mutilé. On les rapporte au camp des chrétiens. Le sang qui les couvre fait circuler la rumeur d'un assassinat. Les soupçons portent jusque sur la personne de Godefroid. Les Italiens courent aux armes ; la guerre civile menace de décimer l'armée. Le sangfroid du chef parvient seul à étouffer la sédition. Ce danger passé, un autre lui succède : Soliman, Sultan de Nicée, privé de son royaume par les chrétiens, envahit le camp des croisés pendant la nuit avec les Arabes du désert qu'il a rassemblés sous ses étendards. Clorinde et Argant de leur côté guident les assiégés à une nouvelle attaque. Un effroyable désordre règne dans l'armée chrétienne. Les puissances infernales sont de la partie ; le ciel envoie Michel qui de sa flamboyante épée les fait rentrer dans leurs abîmes. Les croisés triomphent. Soliman mis en fuite est introduit par l'enchanteur Ismen dans le conseil d'Aladin où il repousse la capitulation qu'on propose et relève les courages abattus. Les prisonniers d'Armide délivrés par Renaud sont revenus avec Tancrède apporter leur secours aux chrétiens. L'ermite Pierre prédit la gloire de la maison d'Este. L'assaut commence. Godefroid fait des prodiges de valeur. Clorinde accompagnée d'Argant tente de brûler pendant la nuit la tour élevée par les croisés pour battre en brèche les murailles. Argant pressé de toute part se retire, et, tandis que Clorinde poursuit un des assaillants, la porte dorée se ferme devant elle. Tancrède vient offrir le combat à ce guerrier qu'il ne peut reconnaître sous la sombre armure dont il est revêtu. Tancrède tue son amante ; née chrétienne, elle reçoit le baptême en mourant des mains de son meurtrier. La tour est incendiée : il faut en construire une nouvelle. Alors commencent les enchantements de la forêt. Tancrède seul ose approcher de ce lieu redoutable, et, à travers la flamme, il blesse un arbre de son épée. Horreur ! le sang coule et la voix de Clorinde a désarmé le héros.

Pendant ce temps, la Canicule dessèche la terre et les soldats périssent étouffés par la chaleur. Enfin, à la prière de Godefroid, les torrents du ciel inondent la terre et rendent à la nature la fraîcheur et la vie. Mais la forêt reste soumise au pouvoir magique qu'a suscité l'Enfer. Renaud seul peut l'affranchir. Il est aux pieds d'Armide : il faut l'en arracher. Deux chevaliers reçoivent cette mission et vont, guidés par un enchanteur chrétien, trouver Renaud menant une vie efféminée dans les jardins enchantés de la magicienne aux îles fortunées. Le guerrier reconnaît sa faiblesse, reprend son courage et s'éloigne laissant sur le rivage dans le désespoir et dans les larmes la perfide enchanteresse vaincue par l'amour. Armide irritée arrive à Gaza auprès du soudan d'Égypte qui passait en revue son armée et promet son royaume et sa main à celui qui servira sa vengeance. L'enchanteur chrétien offre à Renaud un bouclier qui, comme celui d'Énée, représente les exploits de sa race, flatterie à l'adresse d'Alphonse dont l'enchanteur prédit aussi la glorieuse destinée et les grandes actions (1). Renaud se présente dans la forêt. Inaccessible à la terreur, c'est par la volupté qu'il est assailli. Les démons connaissent le défaut de sa cuirasse. L'ombre d'Armide, brillant et doux fantôme, est là qui protège son myrte chéri. Mais le héros inexorable frappe à coups redoublés. L'arbre tombe, l'enchantement cesse et l'enfer est vaincu. De nouvelles machines sont construites. L'assaut recommence avec une incroyable vigueur ; le ciel assiste à cette lutte suprême. Enfin la croix, labarum de la victoire, s'élève triomphante sur les murs de la cité sainte. C'est à Renaud et à Godefroid qu'en revient la gloire. Tancrède rencontre Argant qui le provoque. L'arrogant et féroce Circassien succombe, malgré sa valeur ; mais son adversaire accablé de blessures s'évanouit à quelque distance. Le sang inonde les rues de Jérusalem : Aladin, protégé par Soliman, se retire dans la tour de David, attendant l'armée d'Égypte. Vafrin, écuyer de Tancrède, envoyé par Godefroid en éclaireur, rencontre Herminie qui le suit au camp des Latins. A l'ap-

(1) Les éditeurs, par respect pour la mémoire du Tasse, devraient bien sacrifier ce fragment, comme l'a fait l'auteur dans la *Jérusalem conquise*.

proche de Jérusalem, ils aperçoivent Tancrède étendu sur le sol et baigné dans son sang. Herminie le ranime sous ses caresses et essuie de ses cheveux les blessures du héros. Les troupes égyptiennes arrivent ; une horrible mêlée s'engage. Les croisés sont vainqueurs, et Godefroid s'avance vers le temple avec ses guerriers pour offrir sa victoire au Dieu des armées.

Ce rapide coup d'œil sur les principaux événements de la *Jérusalem* ne peut donner qu'une faible idée de la diversité des incidents, des tableaux, des sentiments qui parlent tour à tour à l'imagination et au cœur dans ce merveilleux poème. Ce qu'il faut admirer, c'est qu'au milieu de cette variété de faits, l'unité d'un bout à l'autre se maintient sans défaillance. Sous ce rapport Homère et Virgile sont dépassés. Il est tel épisode que, sans briser la chaîne des événements et sans nuire beaucoup à l'intérêt, vous pouvez enlever de l'*Iliade*. On ne peut en dire autant de la *Jérusalem délivrée*. Les épisodes y sont courts et si bien ourdis dans la trame du poème qu'il n'est pas possible de les en détacher.

Sans doute, il faut laisser une grande latitude au poème épique. Si l'on jugeait l'épopée avec la même sévérité que le drame, l'œuvre homérique à ce point de vue ne supporterait pas l'examen. Il faudrait en bannir la plupart des grands épisodes. Alors, il est vrai, le poème épique restant dans les mêmes proportions, personne n'en supporterait la lecture. Le voyageur qui parcourt de vastes contrées éprouve le besoin de se reposer dans quelque oasis du chemin. L'esprit est comme le corps : il se lasse aisément, quand il doit marcher toujours sans s'arrêter jamais. Les épisodes sont des moments de halte qui divertissent et préviennent l'ennui, écueil des longs poèmes. Mais l'art du Tasse est si profond, qu'il serait difficile au théâtre même d'unir d'un lien plus étroit les différents incidents de l'action dramatique. Quelque nombreux que soient les changements de scène, c'est sous les murs de Jérusalem que l'action se passe, et c'est là que tout vient aboutir.

Émile Montégut refuse au Tasse le don du récit : On ne peut nier cependant qu'il possède la principale qualité narrative : la rapidité. Il est vrai de dire seulement que le génie lyrique du Tasse partout se fait sentir. La manière dont il

raconte et décrit les batailles présente un vif intérêt qui tient à l'enthousiasme de l'auteur pour la gloire militaire, à la situation des personnages, aux épisodes touchants et pathétiques semés çà et là dans le récit, et où le poète semble avoir jeté toute son âme.

Le Tasse est admirable surtout dans ses descriptions. Nous pourrions dire avec vérité que ses récits sont des descriptions, tant il met sous les yeux ce qu'il raconte. Les grands poètes ne racontent pas sans décrire. Les faits se racontent, les choses se décrivent ; mais il y a toujours des choses au milieu des faits. Dans le récit, comme en tout le reste, le style est une peinture, il doit « faire tableau. » Une narration sans description, c'est le dessin sans la couleur. Le Tasse est trop habile coloriste pour se borner à dessiner quand il faut peindre ; sa plume est un pinceau. La plus belle description de la *Jérusalem* n'est pas, à mon avis, la description des jardins d'Armide, quoique le poète y ait répandu toutes les richesses de sa palette ; c'est de la fantaisie, et la fantaisie, pour un poète, n'est qu'un jeu de plume. Les jardins enchantés sont un éblouissement, un coup de la baguette des fées ; mais le tableau de la sécheresse, voilà une description aussi vraie que bien sentie ! c'est la nature prise sur le fait et saisie sur le vif. La vérité plastique ne suffit pas à une description, il lui faut la vérité vivante. Le Tasse collabore avec le soleil : c'est par excellence le peintre de la lumière.

Ce qui ajoute un grand prix à l'œuvre du Tasse, c'est son exactitude dans la description des lieux (1) ; Chateaubriand en a été frappé, en visitant la scène des combats de la première croisade.

Cette fidélité historique accroît singulièrement l'importance de la *Jérusalem*. Sans doute l'épopée n'est pas l'histoire en vers. Le poète est maître de son plan ; il ne raconte pas les événements comme ils se sont passés ; il les embellit et les dispose à son gré ; mais il n'en est pas moins vrai que l'épopée

(1) Lamartine l'a contestée ; mais il n'a apporté aucune preuve à l'appui de son assertion. S'il s'agit des détails, il va sans dire que le poète a le droit de transformer les objets selon le point de vue auquel il se place pour les peindre et selon les besoins de la situation de ses personnages.

a pour fondement l'histoire, et que sans l'histoire elle n'est plus qu'un roman versifié. Il faut évidemment laisser une grande latitude au poète et ne pas oublier que l'idéal est le but de la poésie. Réalité et vérité, c'est l'histoire ; idéal et vraisemblance, c'est la poésie. Tout est permis au poète dans l'ordre du beau, pourvu qu'il respecte la vraisemblance, c'est-à-dire la conformité aux lois générales de la nature et aux croyances des peuples.

D'éminents critiques ont reproché au Tasse d'avoir altéré l'histoire, en donnant à ses héros des mœurs peu conformes à celles des compagnons de Godefroid. S'il est vrai que les chevaliers de la fin du onzième siècle ne croyaient pas aux prodiges opérés par le diable, comme l'affirme sans preuve Ginguené, comment se fait-il que les plus anciens romans soient pleins de revenants et de sorciers ? L'action du démon est d'ailleurs un fait évangélique, et la magie remonte à Simon le magicien.

Cette superstition a été rapportée de l'Orient par les croisés. Le Tasse n'a donc commis aucun anachronisme en employant ce ressort dans son poème. Mais, en admettant même qu'il y eût là un anachronisme, les enchantements consacrés dans l'épopée romanesque depuis le douzième jusqu'au seizième siècle suffiraient à justifier le poète.

Un autre grief plus sérieux, c'est d'avoir fait courir parmi les champs de bataille des musulmanes que le Coran a soigneusement reléguées dans l'ombre des harems et du sérail. Sans parler d'Armide, qui paraît sur son char à la dernière bataille, Herminie, attachée aux pas de Tancrède, et Clorinde, l'illustre héroïne qui rivalise de courage et d'audace avec Argant lui-même, ne sont pas dans les mœurs de l'Orient. Je l'admets volontiers ; mais la *Jérusalem* n'étant faite que pour des Européens, il n'est personne qui soit tenté de crier à l'invraisemblance, et les trois héroïnes du Tasse, impossibles parmi les Arabes, sont adoptées parmi nous comme une des plus belles créations de la poésie. Le Tasse est sans rival dans la peinture des caractères de femme. Cette supériorité, il la doit à son âme élevée et tendre, ainsi qu'aux mœurs de la chevalerie. L'amour, au temps d'Homère, nous l'avons vu, n'était qu'un instinct des sens, un appétit de la chair, une faiblesse sans grandeur. Il n'y avait que la cour-

tisane qui fût admise, dans la Grèce, à jouer un rôle public.

La femme grandit pour un temps chez les Romains. Je dis mal en disant la femme : la matrone, la citoyenne, la guerrière était seule entourée d'un grand prestige au moment du danger ; cet hommage s'adressait, non à la femme, mais à l'héroïne. Virgile a créé l'héroïne dans l'épopée par la mise en scène du personnage de *Camille*. Mais ce nom, qui rappelle un des plus vaillants capitaines de la Rome des Brutus, est à peine un nom de femme, et celle qui l'a porté, si brillante qu'elle soit dans la carrière des armes, n'est pas célèbre dans les fastes de l'amour. L'héroïne de la passion, c'est la reine de Carthage, une épouse adultère et qui n'obéit qu'à l'emportement des sens.

C'est aux peuples du Nord régénérés par le christianisme qu'appartient l'honneur d'avoir relevé la femme, de lui avoir rendu sa dignité, non seulement sa dignité de fille, d'épouse et de mère, mais la dignité de son sexe, en la faisant l'égale de l'homme. Que dis-je, l'égale de l'homme ! les Germains n'avaient-ils pas voué un culte à la femme ? N'était-elle pas à leurs yeux un des organes de la divinité ? Le christianisme, qui avait fait d'une fille d'Ève la mère d'un Dieu, versa sur la femme les trésors de son inépuisable charité, l'entoura d'un respectueux amour et mit la force au service de la faiblesse. De là ce dévouement, cette tendresse, cette exaltation passionnée qui caractérise l'amour chevaleresque, amour de l'âme plus que du corps, et qui va jusqu'à l'adoration de l'objet aimé. Tout, jusqu'aux mœurs des Arabes, contribua à entretenir ce culte de la beauté qui élevait l'amour à la dignité de l'épopée. Ainsi s'explique l'importance accordée par le Tasse aux aventures amoureuses, et l'intérêt qui s'attache à ses héroïnes.

Le portrait d'Armide et la description de ses palais enchantés, c'est une des choses les plus merveilleuses qu'ait enfantées l'imagination humaine. Le charme de cet épisode est moins dans la coquetterie raffinée de la magicienne que dans son affection pour Renaud. On est ému de la voir tomber elle-même dans le piège qu'elle a tendu à sa victime. Et le désespoir qu'elle éprouve au départ du héros est si vrai, on y sent tellement l'accent du cœur qu'on oublie ses artifices pour plaindre son infortune : c'est le triomphe de l'art. On a

reproché avec raison à l'auteur de la *Jérusalem* les tableaux voluptueux des amours d'Armide et de Renaud. Armide est une personnification du vice suscitée par l'Enfer. Il est permis à la poésie de peindre le vice, mais c'est à condition de le présenter sous des formes hideuses. Le Tasse, au contraire, l'a revêtu de formes séduisantes ; ce personnage imaginaire semble un être réel que l'on suit des yeux, et le lecteur, entraîné par la magie du style, fait comme Renaud, il se laisse enchanter. C'est une des conséquences de l'emploi de la magie, sans doute ; le héros enchanté ne possède plus son libre arbitre, et le courage avec lequel il repousse, quand le charme est rompu, un être qui serait l'ange de la volupté s'il n'en était le démon, suffit à l'absoudre de ses faiblesses. Mais l'intention morale qui ressort du dénoûment de cette scène n'en justifie pas les peintures licencieuses.

Quoi qu'il en soit, dans l'œuvre du Tasse, si le devoir est souvent en lutte avec la passion, il en sort vainqueur. Et toujours les chrétiens l'emportent sur l'esprit du mal.

L'épisode d'Herminie rencontrant Tancrède évanoui, serait irréprochable, sans quelques traits risqués où s'accuse trop ouvertement la passion. Le Tasse, en faisant parler sans retenue son héroïne, pour ainsi dire devant un cadavre, a manqué de délicatesse et de goût, car l'amour est pur quand il est attendri. A part cette réserve, Herminie est un admirable caractère. C'est la femme de cœur, la femme tendre et dévouée jusqu'à la mort à celui qu'elle aime. Ce qui rend sa position dramatique, c'est que Tancrède, l'objet de ses affections, est rempli d'un autre amour. Le drame cesse quand l'amour est sans combat.

Tancrède est épris de Clorinde, la guerrière généreuse et magnanime, élevée au-dessus de son sexe par l'énergie du caractère autant que par sa bravoure. C'est de Clorinde que Tancrède voudrait se faire aimer ; quand elle le presse de son épée, il aspire à mourir de sa main, et c'est lui, hélas ! c'est lui qui, sans la reconnaître, dans un combat nocturne, lui donne la mort. Jamais poète n'a inventé de situation plus tragique que cette lutte sanguinaire dont les ténèbres sont les témoins et les complices : la mort de Clorinde qui, dans ce moment suprême, au lieu de vengeance, invoque le pardon, et, le sourire des élus sur sa lèvre pâle, demande à son amant

la grâce du baptême, et lui donne rendez-vous au séjour des noces éternelles ; le désespoir de Tancrède enfin qui, de sa main meurtrière, verse le baptême, un baptême de sang, sur cette tête adorée qu'il dispute vainement au trépas. C'est là le triomphe de l'inspiration chrétienne, transfigurant en céleste rosée les larmes du cœur humain.

Voici les strophes célèbres sur la mort de Clorinde.

« Ami, tu as vaincu : je te pardonne... Toi, pardonne aussi, non à ce corps qui n'a plus rien à craindre, mais à mon âme. Ah ! je t'implore pour elle ; donne-moi le baptême qui lavera mes fautes. En ces paroles mourantes résonne je ne sais quoi de touchant et de suave qui pénètre le cœur de Tancrède, y éteint toute colère et arrache malgré lui des larmes de ses yeux.

« A peu de distance, du sein de la montagne, s'échappait en murmurant un petit ruisseau. Tancrède y court, remplit son casque dans la source, et revient tristement s'acquitter d'un grand et pieux devoir. Il sent sa main trembler, tandis qu'il délie et découvre ce front encore ignoré. Il la voit, il la reconnaît, et reste muet et immobile. Ah ! quelle vue ! et quelle reconnaissance !

« Il serait mort à l'instant, s'il n'eût rassemblé toutes ses forces pour les mettre à la garde de son cœur : étouffant son désespoir, il se hâte de rendre, par les eaux du baptême, la vie à celle que son fer a tuée. Tandis qu'il prononce avec peine les paroles consacrées, Clorinde, transfigurée par un transport de joie, sourit, et, comme heureuse de mourir, elle semble dire : « Le ciel s'ouvre, j'y vais en paix ».

« Une belle pâleur se répand sur son blanc visage, comme des lis mêlés aux violettes. Ses yeux sont levés au ciel, et le ciel et le soleil paraissent la contempler avec pitié ; elle tend sa main nue et glacée au chevalier, et, au lieu de paroles, la lui donne en gage de paix. Dans cette attitude passa la belle jeune fille, et elle paraissait sommeiller (1) ».

(1) Amico, hai vinto : io ti perdon... ; perdona
Tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
All' alma si : deh ! per lei prega ; e dona
Battesmo a me ch' ogni mia colpa lave.
In queste voci languide risuona
Un non so che di flebile e soave

On regrette que le Tasse, si habile à développer les caractères de femme, n'ait pas peint la mère comme il a peint l'épouse dans Gildippe, la vierge modeste et pieuse dans Sophronie, la coquetterie dans Armide, la tendresse dans Herminie et la mâle énergie dans Clorinde. Le Tasse, doué comme Virgile d'une grande sensibilité, a montré plus de talent dans les portraits de femme que dans ceux des guerriers. Néanmoins les héros qu'il a mis sur le premier plan de son poème sont supérieurs à ceux de Virgile, si l'on en excepte Turnus, cet autre Achille. Les héros secondaires dans Virgile sont complètement effacés par la personnalité d'Énée, tandis que les guerriers, placés par le Tasse au second plan du tableau, ont encore une physionomie distincte.

Ch' al cor gli serpe, ed ogni sdegno ammorza,
E gli occhi a lagrimar gl' invoglia e sforza.

* * *

Poco quindi lontan nel sen del monte
Scaturia mormorando un picciol rio.
E gli v' accorse, e l' elmo empiè nel fonte,
E tornò mesto al grande ufficio e pio !
Tremar sentì la man, mentre la fronte,
Non conosciuta ancor sciolse e scoprio
La vide, e la conobbe ; e restò senza
E voce e moto. Ahi vista ! ahi conoscenza !

* * *

Non morì già ; chè sue virtuti accolse
Tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise :
E, premendo il suo affanno, a dar si volse
Vita con l'acqua a chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
Colei di gioja trasmutossi, e rise ;
E, in atto di morir lieto e vivace,
Dir parea : S'apre il cielo ; io vado in pace.

* * *

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
Come a gigli sarìan miste viole :
E gli occhi al cielo affisa ; e in lei converso
Sembra per la pietate il cielo e'l sole :
E, la man nuda e fredda alzando verso
Il cavaliero, in vece di parole
Gli dà pegno di pace. In questa forma
Passa la bella donna, e par que dorma.

Canto XII. st. 66-70.

Mais le Tasse est loin d'Homère dans cette partie importante de l'art. Si les sectateurs de l'Islam, Argant et Soliman surtout, sont des guerriers homériques, le poète les rend odieux ; et ses héros chrétiens n'ont pas une assez mâle vigueur. Les chevaliers de la croix se distinguent par la beauté, la noblesse, la grandeur morale du caractère. Sous ce rapport, ils dépassent les guerriers d'Homère de toute la hauteur du christianisme sur la religion païenne. Sans doute Renaud, l'Achille de la *Jérusalem*, est une figure bien pâle à côté du héros de l'*Iliade*, quelque impétueuse que soit sa fougue et brillants ses faits d'armes. Ce n'est pas une de ces créations originales qui laissent dans la mémoire un sillon ineffaçable. Le fonds manquait au poète. Ce personnage de fantaisie ne joue pas un rôle historique. C'est un hommage à la maison d'Este ; nous en savons la récompense.

Mais Godefroid et Tancrède, ce sont de grandes figures. Godefroid est du pays d'Ambiorix, de Clovis, de Charles-Martel, de Charlemagne et de Charles-Quint. C'est le pays des Charles, c'est la terre des héros. Un coin de terre qui produit de tels hommes a sa place dans le monde, et il est permis à ses enfants d'en être fiers.

Godefroid, l'Agamemnon de la première croisade, en est aussi l'Achille. On regrette que le Tasse l'ait sacrifié à Renaud. Bien différent du *Pius Æneas*, qui ne sait qu'invoquer Vénus sa mère au milieu du danger, Godefroid est le type de la bravoure unie à la piété ; mais tel qu'il est peint dans la *Jérusalem*, parfois sa sagesse fait tort à son courage. D'une prudence consommée, le général en chef évite de se découvrir, et ne paye pas toujours assez de sa personne. Jamais pourtant, hâtons-nous de l'ajouter, jamais il n'hésite au plus fort de la lutte à se jeter dans la mêlée ou à monter à l'assaut : et jamais il n'en revient sans avoir, par les plus hauts exploits, signalé sa vaillance.

Tancrède, guerrier généreux et intrépide, ne doit pas moins à son habileté qu'à sa bravoure. Le Tasse en a fait l'idéal du chevalier dévoué à sa dame, comme il a fait de Godefroid l'idéal du chevalier dévoué à son Dieu. Les amours de Tancrède, celles qu'il inspire comme celles qu'il éprouve, affaiblissent quelque peu son audace ; mais sa double rencontre avec Argant suffirait à le placer au rang des héros

illustrés par la poésie. Soyons justes envers le Tasse : ses types de la vaillance chrétienne ne sont pas taillés sur le patron d'Homère ; mais s'ils brillent moins par le sinistre éclat du glaive, insistons-y, ils sont plus grands par les vertus morales qui relèvent et sanctifient en quelque sorte leur invincible épée.

Nous avons reconnu l'admirable talent du Tasse dans l'art de la composition, dans l'emploi du merveilleux et dans la peinture des caractères, des caractères de femmes surtout ; il nous reste, avant de lui assigner son rang dans l'épopée, à considérer les qualités de son style.

Déjà nous avons parlé de la rapidité des récits et de la richesse des descriptions. Les discours, auxquels on a pu reprocher quelques longueurs, sont également des modèles d'éloquence. Les harangues militaires, et spécialement celles que le poète met dans la bouche de Godefroid, égalent en énergie, en chaleur, en éclat ce que les anciens ont fait de mieux en ce genre.

Mais, pour apprécier complètement le style d'un écrivain en général et d'un poète en particulier, il ne suffit pas de juger les qualités du langage, il faut examiner la tournure d'esprit et d'imagination ; il faut connaître le tempérament, et l'âme enfin ; car, nous l'avons dit, le style n'est pas seulement dans l'expression, il est aussi dans la pensée. Le style est l'homme tout entier.

Le Tasse a son cachet personnel. Qu'est-ce donc qui le caractérise ? Ce n'est ni la simplicité, ni la vigueur d'Homère, ni la sensibilité vraie de Virgile ; et cependant c'est la sensibilité, mais une sensibilité d'imagination, une sensibilité raffinée qui renchérit sur les sentiments du cœur par la recherche de l'effet poétique. Le tempérament du Tasse était la mélancolie, une mélancolie exaltée par l'amour, amour de tête, amour d'instinct, autant et plus encore que de cœur. C'est un poète d'un sérieux inaltérable. Parfois le rire éclate sur les lèvres d'Homère et de Virgile. Le Tasse ne sait que sourire, mais quel charme dans ce sourire voluptueusement mélancolique ! Une grâce un peu maniérée, je le veux, mais une grâce séduisante est répandue dans tous les contours et tous les plis de sa phrase. Il ne faut pas le comparer aux anciens pour l'élévation des idées ; Dante et Milton, ses deux rivaux dans l'épopée, peuvent seuls lui être comparés pour la

hauteur de l'inspiration. Cela tient au génie du christianisme plus encore qu'au génie du poète. Dans ces moments de divine extase devant les splendeurs de l'idéal chrétien, la langue du Tasse est d'une singulière magnificence.

Quand il peint les luttes gigantesques des guerriers, il a de l'énergie. Mais il semble redouter qu'on ne confonde la vigueur avec la rudesse. Jamais de ton criard, de couleurs violentes et heurtées. Tout est fondu dans la douce harmonie de l'ensemble, caractère général de la langue du Tasse, qui jette l'amour à pleines mains jusqu'au milieu des combats.

La langue italienne n'avait jamais atteint, dans le récit épique, une perfection de rythme aussi continue. Le Tasse est le Pétrarque de l'épopée. Il faut le dire cependant, il y a dans ce style plus d'art que de vérité. Sa palette est riche ; ses couleurs sont brillantes et habilement nuancées, mais on y voudrait moins d'artifice et plus de nature. Boileau n'avait pas tort quand il censurait le mauvais goût de ceux qui préfèrent *le clinquant* du Tasse à tout l'or de Virgile (1).

Dans l'Italie moderne, l'imagination est devenue la faculté maîtresse. Ce que la poésie y gagnait en peinture, elle le perdait en raison. Cet équilibre des facultés qu'on nomme bon sens et bon goût n'est pas complet chez les poètes italiens. Ils ont toujours aimé les jeux de mots, les rapprochements forcés, les tours précieux et affectés. Nous l'avons vu, la poésie sicilienne, fille de la Provence et nourricière de l'Italie, était déjà pleine d'artifice : elle était fardée en naissant. Dante, emporté au ciel sur les ailes du génie, avait fait de sa langue l'instrument des plus hautes pensées ; mais lui-même, dans la poésie lyrique, il conservait les traditions du style maniéré de ses maîtres. Pétrarque, au milieu de ses inspirations si gracieuses et si pures, donnait dans tous les raffinements de l'amour idéal. Son école, comme il arrive toujours, ne sachant imiter que ses défauts, corrompit la langue et le goût par ses subtilités sentimentales. Au seizième siècle, la science, introduite dans l'art, inventa des combinaisons puériles, favorisées par l'influence des académies. Ces

(1) Le clinquant du Tasse, c'est-à-dire ce qui dans le Tasse est du clinquant. Boileau savait bien qu'il y avait là autre chose que du clinquant, puisqu'il reconnaît que l'auteur de la *Jérusalem délivrée* a par son poème *illustré l'Italie*.

nouveautés étranges, où il semblait que l'esprit humain eût fait divorce avec la nature, se nommaient *concetti*. Le Tasse était de son époque : il dut sacrifier au goût de ses contemporains. De là ces brillants défauts qui déparent les plus beaux endroits de son poème. Au milieu des situations les plus pathétiques, il lui échappe des jeux de style, des traits d'esprit, des effets d'imagination qui glacent le lecteur et arrêtent les larmes prêtes à couler. Quand l'intention de l'art se fait sentir, le cœur humain cesse d'être ému, car on s'attendait à entendre parler des hommes et on n'entend plus qu'un artiste. N'insistons pas : ce genre de défaut est tellement inhérent à la langue italienne, qu'on s'en aperçoit à peine dans une traduction française. Les Italiens, de leur côté, pardonnent aisément à leurs poètes des vices qui tiennent à la tournure de leur esprit. Si, au nom des lois éternelles du goût, on est en droit de faire ses réserves, reconnaissons que le génie n'est pas offusqué de ces blancs nuages ni de ces légers brouillards qui s'évanouissent devant sa lumière. Mais, il le faut reconnaître, le style du Tasse ne se déroule pas, en général, avec toute la sérénité et toute la majesté de la muse épique. C'est comme un intermédiaire entre le lyrisme et l'épopée. Derrière ces féeries et ces frémissements passionnés et cette douce ivresse et cette langue mélodieuse, on sent de toute part, la grande explosion musicale qui va éclater et absorber dans son sein une poésie qui n'aura plus assez de puissance pour exercer seule son empire sur les esprits et les cœurs (1).

Pour déterminer avec précision le rang que le Tasse occupe dans l'histoire de l'art épique, il faudrait faire exactement la part de ce qui lui appartient en propre et de ce qu'il a emprunté à ses devanciers. Mais pour être équitable, il faudrait connaître aussi la mesure de l'originalité d'Homère, archétype de l'épopée. Or, cette mesure nous échappe. Nous ne savons qu'une chose, c'est qu'Homère n'a pas créé les premiers éléments de l'*Iliade*, et qu'il n'a été que l'écho de la muse populaire aux temps héroïques. Ce qui fait son originalité, c'est son génie organisateur et le caractère de son style. Dans

(1) C'est ce qu'a bien fait voir Émile Montégut dans son ouvrage intitulé : *Poètes et artistes de l'Italie.*

l'art de la composition, il n'est pas au-dessus du poète de la *Jérusalem ;* mais le style d'Homère est autant supérieur à celui du Tasse que la nature est supérieure à l'art.

Le poète italien a beaucoup emprunté, tant aux anciens qu'aux modernes Virgile lui a fourni de nombreuses comparaisons, mais tous ces emprunts sont si habilement mêlés dans la trame du style, que le poète conserve une physionomie originale jusque dans l'imitation. Virgile avait donné l'exemple de cette imitation savante, supérieure, au point de vue de l'art, à l'invention même, puisqu'elle s'assimile les plus heureuses inventions. Le poète romain recueillait les perles fines dont ses devanciers avaient émaillé leurs ouvrages et les enchâssait dans l'or pur de ses vers. Pour le fond comme pour la forme, Virgile était imitateur, et Victor Hugo l'a nommé avec raison *la lune d'Homère.* Le fond de l'*Énéide* est homérique ; la disposition seule est virgilienne. Je ne parle pas des traits de génie dont le poète a rempli son œuvre, parce qu'ils ne tiennent pas moins à l'expression qu'à la pensée ; question de détails. Ce qu'il nous importe de constater, c'est que Virgile n'est pas plus supérieur au Tasse en invention que dans l'art de la composition même. Le poète latin a moins d'imagination aussi, mais il l'emporte dans l'art du style. La nature donne la palme à Homère, l'art à Virgile ; mais le Tasse a éclipsé tous les poètes modernes dans l'épopée héroïque. Dante, dans la *Divine Comédie*, a plus d'originalité ; mais son œuvre, malgré de sublimes épisodes, est moins une épopée qu'un poème théologique et politique. L'idée y joue un plus grand rôle que le récit. L'Arioste, dans son *Roland furieux*, d'un style plus naturel et plus varié que la *Jérusalem*, n'a fait qu'un poème romanesque et badin. Milton, dans son *Paradis perdu*, plus sublime que le Tasse, se perd comme Dante sur les hauteurs abruptes de la métaphysique. Klopstock, dans sa *Messiade*, reste agenouillé devant le Calvaire ; son poème évangélique est un hymne bien plus qu'une épopée. Le Tasse, par l'ensemble de ses facultés, par la conduite de son poème, par le choix du sujet, par l'intérêt des épisodes, par les beautés du style enfin, est le premier poète épique des temps modernes. Ajoutons, pour compléter son triomphe, que la *Jérusalem* est la seule épopée sérieuse

qu'on puisse lire d'un bout à l'autre sans fatigue et sans ennui. Seulement, nous le reconnaissons, il faut être jeune pour en goûter tout le charme et toute la fraîcheur. On ne relit avec un plaisir toujours nouveau que les épisodes, et dans les épisodes, on n'aime à citer que des détails inimitables; mais c'est le sort de toutes les épopées. Aucun poète, depuis Pétrarque, n'avait donné à la langue des vers une telle mélodie. Otez le récit, mettez les personnages en scène, et vous sentirez que le poète de la *Jérusalem* a couvé la tragédie lyrique de Métastase.

CHAPITRE IV.

L'ART DRAMATIQUE.

LA TRAGÉDIE.

Ange Politien — Le Trissin — Ruccellai — Giraldi Cintio — Dolce.

I.

Dans toutes les manifestations de l'art, l'Italie a servi de modèle à l'Europe. Ses poètes épiques et lyriques sont au premier rang. La France, l'Angleterre, l'Espagne, l'Allemagne, se sont élevées plus haut dans le drame, comme la France au XIXe siècle s'est élevée plus haut dans la poésie lyrique; mais, on semble assez généralement l'ignorer, à une époque où la muse du théâtre en était encore partout à ses premiers bégayements, quand l'Europe n'avait pour tragédie que les grossières ébauches du drame de la *Passion*, et pour comédie d'ignobles farces dignes des tréteaux, l'Italie voyait déjà renaître les splendeurs scéniques de la Grèce réfléchies dans les œuvres de quelques poètes nourris de la lecture des anciens (1).

En Italie comme ailleurs, l'amour des spectacles s'était manifesté dans la société chrétienne dès les temps de Charlemagne, quand le monde, échappé au glaive des barbares, commença, sous l'égide de la papauté, à respirer par intervalle les douceurs de la paix. Les représentations des mystères, des événements de la Bible et de la vie des saints

(1) Ginguené est le premier qui en ait parlé sciemment, à la fin du siècle dernier. La Harpe, Marmontel, d'Aubignac, n'en ont parlé qu'avec le dédain de l'ignorance.

étaient entrées dans la liturgie et servaient à entretenir la foi en augmentant l'attrait des cérémonies sacrées. Pour créer un théâtre national, il eût fallu symboliser sur la scène le triomphe du christianisme sur la barbarie ; mais les souvenirs de l'antiquité ne tardèrent pas à s'imposer à l'imagination des poètes. Le mouvement littéraire du quatorzième siècle fit négliger les représentations sacrées, les *Rappresentazioni*, et détermina la renaissance du drame classique. Au temps de Pétrarque, on rencontre déjà quelques tragédies latines à l'imitation de Sénèque.

II.

Dans la seconde moitié du quinzième siècle, un homme de génie, Ange Politien (1), celui-là même qui, après Boccace, planta les premiers jalons de l'épopée italienne, écrivit en deux jours, à l'âge de dix-huit ans. *Orphée*, la première tragédie en langue vulgaire qui se soit offerte, depuis l'antiquité, à l'admiration de l'Italie et de l'Europe. Ainsi le drame classique, sorti de la tête d'un enfant, était inauguré dans la personne du premier des bardes et des civilisateurs de la Grèce. Ce drame, élégamment écrit, n'était pourtant pas un chef-d'œuvre. Généralement, les chefs-d'œuvre ne s'improvisent point ; mais, quelque modeste que soit la source, il y faut remonter pour pénétrer le mystère des grands fleuves. L'*Orphée* est le point de départ du drame italien ; c'est du reste plutôt une idylle dramatique qu'une tragédie. On serait donc en droit de considérer Politien comme le créateur du genre pastoral qui fut cultivé au seizième siècle avec tant de prédilection par les poètes de Ferrare. Le bel épisode d'Aristée, au quatrième livre des Géorgiques, a servi de modèle à la Fable d'Orphée (*Favola di Orpheo*).

On sait quelle réputation Virgile avait conservée au moyen âge. A la renaissance des lettres, tous s'inclinèrent devant

(1) ANGE POLITIEN *(Angelo Poliziano)*, célèbre professeur de littérature grecque et latine, né en 1454 à Monte Pulciano, d'où il a tiré son nom, est mort en 1494. Outre ses poésies italiennes, il a écrit en latin l'*Histoire de la Conspiration des Pazzi*, des *Commentaires* sur les Pandectes, quatre poèmes bucoliques en latin, des épigrammes grecques et une traduction d'*Hérodien*.

l'autorité de son génie, tous saluèrent en lui le maître de l'art ; dans la nuit qui s'était faite sur l'esprit humain, en dehors des vérités de la foi, il fut, si je puis parler ainsi, l'étoile polaire de l'idéal poétique. Nous l'avons vu présider au baptême de la muse chrétienne de l'épopée, à la fin du treizième siècle. Ce fut lui aussi qui, à la fin du quinzième siècle, présida au berceau de la poésie dramatique. Les Bucoliques de Virgile étaient écrites en dialogues. Dans cette forme dialogique, on crut voir l'essence du drame, et l'action fut placée au second rang. Ce vice originel a gâté toutes les productions dramatiques de l'Italie. Ici le dialogue lui-même s'effaçait devant les accents de l'ode. L'opéra était en germe dans cette tragédie lyrique ; il n'y manquait que le récitatif. Le sentiment pouvait-il jamais être banni d'un tel sujet ? Ne devait-il pas dominer même les événements tragiques quand leur contre-coup retentissait dans l'âme du divin Orphée ? Melpomène, pour exhaler ses plaintes, ne devait-elle pas emprunter la lyre, quand le chantre inspiré de la Grèce déplorait la mort d'Eurydice et quand, descendu aux enfers, il fléchissait, par ses touchants accords, les dieux inexorables et obtenait de ramener Eurydice à la lumière ; quand, oubliant sa promesse, il se retournait pour voir sa compagne et la perdait sans retour ; quand enfin, déchiré par les Bacchantes, il expirait en murmurant encore le doux nom d'Eurydice ?

La variété du rythme, où étaient mêlés tous les tons de la *canzone* alternant avec la *terza rima* et *l'octave ;* le charme des décorations ; les chants du chœur à la fin des actes ; les plaisirs de l'imagination, des yeux et de l'oreille, tout contribuait à électriser l'auditoire et à produire une émotion féconde. Cette pièce portait trois genres dans ses flancs : la tragédie, le drame pastoral et l'opéra. La tragédie en sortit la première.

Toutefois l'exemple de Politien ne fut pas suivi par la génération des poètes de cette époque. C'est en latin qu'on s'essaya à marcher dans la tragédie sur les traces de Sénèque, et dans la comédie sur les traces de Plaute et de Térence, jusqu'à la fin du quinzième siècle. Il y avait à cela deux raisons : la première était l'ardeur avec laquelle les hommes de lettres se portaient à l'étude des langues anciennes et des chefs-d'œuvre de la littérature classique ; la seconde était

l'absence d'un théâtre populaire. Ce n'est pas au peuple que ces premiers drames étaient destinés ; c'était aux princes, aux courtisans et aux érudits. Les sociétés qui se formèrent sous le nom d'*académies*, comme dans notre pays les *chambres de rhétorique*, organisaient la représentation et se distribuaient les rôles. Les princes payaient le plus souvent les frais de ces spectacles, où ils aimaient à étaler leurs richesses et à rivaliser entre eux de magnificence. C'était pour les lettres et les arts un noble encouragement, et c'était pour les rois un moyen de manifester à tous les yeux leur puissance. Les occasions n'étaient pas fréquentes ; il fallait pour cela quelque fête solennelle comme la réception et le mariage des princes. Mais plus les circonstances étaient rares, plus rares étaient la pompe, le faste et l'éclat. L'art servait ainsi la vanité des grands au profit de la poésie.

L'art est souverain ; et les rois qui s'en font un marchepied lui dressent sans le savoir un piédestal. Quoi qu'il en soit, le talent a sa vanité, pourquoi les princes n'auraient-ils pas la leur ? Si peu légitime que soit cette vanité, la civilisation ne doit pas se montrer ingrate envers ceux qui contribuent, même dans des vues intéressées, aux progrès de l'esprit humain. Remarquons seulement que si les représentations dramatiques, dans l'Italie comme dans la Grèce, se donnaient à l'époque des grandes fêtes, à cela se borne l'analogie ; car, chez les Athéniens, les fêtes qu'embellissait la pompe des spectacles étaient des fêtes religieuses ou patriotiques : ce peuple d'artistes n'y cherchait que les émotions de l'art, et c'était la patrie qui, par la main de ses magistrats, déposait le laurier vainqueur sur le front du génie.

Parmi tous les souverains d'Italie, les plus intelligents protecteurs des lettres étaient, nous l'avons dit, les Médicis à Florence, les princes de la maison d'Este à Ferrare et les papes à Rome. Ange Politien, qui était l'ornement de la cour de Laurent le Magnifique, n'avait cependant pas écrit pour elle sa tragédie d'*Orphée* : c'est à Mantoue qu'elle fut représentée, à l'occasion du retour du cardinal de Gonzague.

Dans le même temps, Pomponius Lætus, fondateur de l'Académie de Rome, ressuscitait sur la scène les comédies de Plaute et de Térence, et deux cardinaux, neveux de Sixte IV, faisaient les frais de la mise en scène, qui était splendide.

Les ducs de Ferrare, piqués d'émulation, voulurent effacer l'éclat des représentations dramatiques qui attiraient à Rome l'élite des savants et des poètes de l'époque. Hercule Ier fit élever dans la cour de son palais un vaste théâtre, consacré au répertoire de la comédie latine et à divers essais de tragédie en langue vulgaire. Le duc lui-même avait mis la main à la traduction des *Ménechmes* de Plaute, premier prélude de la gloire ferraraise au seizième siècle. Ce fut l'année qui suivit la publication du *Morgante* de Pulci, à la cour de Laurent de Médicis. Ainsi commençaient à rayonner à la fois sur l'Italie ces trois grands foyers de poésie qui allaient illuminer l'Europe et ouvrir à la littérature une ère d'immortelle splendeur.

Boïardo, héritier de Pulci et précurseur de l'Arioste dans l'épopée, écrivit aussi pour la scène *Simon le Misanthrope*, tragédie inspirée par un dialogue de Lucien. L'art est dans l'enfance. La muse du théâtre moderne n'est pas encore assez sûre d'elle-même; la muse classique soutient sa marche et dégage peu à peu sa parole. Bientôt, et dès son premier âge, nourrie du lait généreux de la mâle antiquité, ses pas s'affermissent et sa voix sonore éclate en sanglots.

C'est à la cour de Léon X que fut créé le drame italien. Ce pontife, plus digne de porter la couronne que la tiare, possédait, avec les richesses et la magnificence des Médicis, toutes les ressources de la chrétienté. Les lettres et les arts lui doivent plus de reconnaissance que la religion. Sans lui le monde n'eût peut-être pas connu Luther; mais sans lui le monde idéal ne serait pas peuplé de tant de chefs-d'œuvre, qui ont immortalisé son règne et provoqué le grand mouvement de la renaissance dans l'Europe entière. Sous ce rapport, il a mérité de donner son nom à son siècle.

III.

Le Trissin (1) qui avait échoué dans l'épopée en écrivant l'*Italia liberata*, réussit dans la tragédie en composant sa

(1) TRISSINO (*Giorgio*), né à Vienne en 1478 est mort en 1550. Ses œuvres principales sont l'*Italie délivrée des Goths*, poème épique, la *Sophonisbe* et la comédie des *Ménechmes*.

Sophonisbe, dont Léon X accepta la dédicace. C'est le premier chef-d'œuvre classique du théâtre italien. Ce n'est cependant pas une œuvre de génie, car l'auteur s'est trop servilement attaché aux règles de la tragédie grecque ; mais pour l'époque, c'est une création qui n'a pas été surpassée en Italie au seizième siècle. Quand on songe à l'état d'ignorance et de barbarie où était alors le théâtre, on s'incline avec respect devant l'œuvre du Trissin.

Il est regrettable, sans doute, qu'au lieu d'étudier la nature, les mœurs et l'histoire de l'Italie moderne, les tragiques italiens aient calqué le mécanisme du théâtre grec dans la forme du dialogue, des récits, des scènes et des chœurs ; dans l'emploi des unités de temps et de lieu ; dans la marche de l'action et jusque dans les mœurs des personnages. Autre temps, autres mœurs, voilà la vérité dans l'art. Pour construire la charpente du drame, les Grecs avaient pris leurs éléments dans leurs institutions religieuses et nationales, dans leur histoire, dans leurs mœurs, dans l'étude du cœur humain. Pour les imiter, il fallait procéder comme eux. Voilà la seule imitation féconde, la seule qui prenne racine et qui porte des fruits durables, parce qu'elle est conforme au génie des peuples. Si, dans le cours du seizième siècle, l'Espagne et l'Angleterre ont dépassé l'Italie de toute la hauteur du génie sur le talent d'imitation, c'est parce que Lope Véga, Caldéron et Shakespeare sont restés espagnols et anglais sans cesser d'être hommes. Ils ont fait comme les Grecs sans vouloir les imiter. L'homme a partout les mêmes passions, mais il les exprime à sa manière, et chaque pays, comme dit Boileau, a son caractère, son esprit et ses mœurs.

Qu'y avait-il de moins italien que ces épouvantables catastrophes des rois, où se complaisait la fierté républicaine de cette démocratie athénienne qui avait juré au sang royal une inextinguible haine ? Mais l'absence de liberté jointe à l'engouement classique éloignait les poètes des traditions nationales. Pouvait-on, après le retour des Médicis à Florence, mettre sur la scène les discordes civiles et les luttes des Guelfes et des Gibelins si remplies d'événements tragiques ? A Rome, il eût fallu un Caldéron : c'est là qu'aurait dû naître le drame chrétien. Mais Léon X songeait plus à la politique et à ses plaisirs qu'aux vrais intérêts de l'Église. On négligea

les souvenirs des invasions qui avaient couvert de ruines l'Italie entière. Un seul sujet fut emprunté à l'histoire nationale, la *Rosmonde* de Ruccellai. Quelques poètes avaient songé à exploiter l'histoire moderne. Alberto Mussato, au quatorzième siècle, avait représenté la mort d'Eccelino, tyran de Padoue, dans une tragédie latine modelée sur le théâtre de Sénèque. Au siècle suivant, un poète, médiocre d'ailleurs, s'était exercé sur un épisode du règne de Ferdinand le Catholique : la captivité du général Jacques Piccinnino. Les événements de ce règne avaient fourni le sujet de deux autres tragédies, l'une en prose, l'autre en vers, à un poète de la cour de Rome, au temps de Sixte IV. Mais la domination de Charles-Quint, au seizième siècle, changea les conditions du drame; et la tragédie italienne se renferma dans l'histoire de l'antiquité grecque et romaine, dans la fable et la fantaisie.

Le Trissin, scrupuleux imitateur des formes classiques, a du moins le mérite d'avoir choisi un sujet que personne n'avait traité avant lui : *Sophonisbe.* Le fait lui était donné par Tite-Live. Le poète est resté fidèle à l'histoire en traitant ce sujet tragique. Seulement, il crut devoir modifier une circonstance qui ne lui parut conforme ni à la vraisemblance ni aux bienséances théâtrales : la soudaineté de l'amour de Massinissa pour Sophonisbe, qui pouvait convenir aux mœurs des Numides, mais qui n'entrait pas dans la vérité de la situation. L'auteur avait compris, un siècle et demi avant Boileau, cette loi essentielle de l'art :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

L'art n'admet que la vérité humaine. C'est une monstrueuse erreur que de prétendre, comme le fait le réalisme moderne, que tout ce qui est dans la nature est dans l'art. L'art n'est pas l'esclave de la nature ; il en est l'émule : il la domine de toute la hauteur de sa mission et de son libre choix. Le Trissin, en vertu de ce principe, supposa que Sophonisbe avait été destinée à Massinissa, et cette supposition conservait même la vraisemblance historique, puisque ce roi avait été l'allié de Carthage avant d'embrasser la cause du peuple romain. La pièce est régulière, mais froide dans son ensemble. Le dénouement seul est digne des plus belles scènes de l'antiquité. Quand Sophonisbe, portant la mort dans son

sein, vient faire ses adieux à la vie et qu'elle se débat sous les étreintes de sa sœur qui veut se dévouer pour elle ; quand elle évoque en mourant, au milieu de ses femmes éplorées, le souvenir de sa mère qu'elle ne doit plus revoir, et qu'elle embrasse pour la dernière fois son enfant qui bientôt n'aura plus de mère, on reconnaît là le cri de la nature et l'on se sent ému jusqu'aux larmes. C'est une imitation de l'*Alceste* d'Euripide, aussi pathétique que l'original. Tout est simple et naturel dans ce drame, le style aussi bien que l'action ; mais ce style manque de noblesse. Quand on fait parler des rois et qu'on les fait parler en vers, c'est dans les plis d'un manteau royal que doit marcher la pensée. Si le dialogue, qui rapproche le drame de la conversation familière, et la passion qui répudie tout artifice de langage, demandent un style simple, naturel, sobre d'images, il n'en reste pas moins établi que la gravité, la grandeur, la majesté, doivent dominer la scène et nous offrir l'idéal d'une conversation de rois. La perfection du style tragique est dans le mélange habilement assorti de la familiarité et de la grandeur. Sophocle dans l'antiquité, et plus encore Euripide, en ont fourni le modèle, comme Corneille et Racine en France. Mais les Italiens n'y sont parvenus que par intervalle.

Dans l'art, la simplicité sans bassesse a toujours été et sera toujours un problème. Les Grecs l'ont résolu dans la tragédie aussi bien que dans l'épopée. Ce n'est pas cependant à l'arrangement des mots ou aux tours de phrase qu'ils ont dû ce privilège : c'est à la perfection de cette langue harmonieuse et savante, dont tous les termes semblent avoir été façonnés par l'art autant que par la nature. Sans recourir à la périphrase, les Grecs savaient ennoblir par l'expression propre les choses les plus triviales. L'italien, aussi musical, n'a pas la même richesse. L'Arioste est le seul des poètes de l'Italie moderne qui ait égalé souvent la noble simplicité d'Homère. L'auteur de la *Sophonisbe* avait du talent, mais pas assez de génie pour éviter la vulgarité en imitant les Grecs.

Le Trissin, qui n'était pas inventeur, introduisit néanmoins une innovation qui servit de règle à la tragédie italienne : c'est l'emploi du vers non rimé, qui donnait au dialogue une plus grande liberté d'allure. Les chœurs seuls restèrent soumis à la consonance rythmique, et formèrent ainsi un élément de

variété en même temps qu'un élément d'harmonie. Le sujet de la *Sophonisbe* tel qu'il a été conçu par le Trissin est d'une simplicité antique : rien d'artificiel, rien de compliqué dans la marche de l'action. Les trois unités y sont respectées. Les caractères sont variés et constants avec eux-mêmes : c'est la tragédie classique dans toute sa régularité. Grand fut le succès de la *Sophonisbe.* A la même époque, elle fournit à la France quatre pièces médiocres, dont deux traductions du Trissin. L'Italie avait devancé la France de plus d'un siècle. Trois ans seulement avant le Cid, Mairet écrivit une tragédie de *Sophonisbe* avec talent, mais dans un style trivial. Corneille, habile à saisir les situations dramatiques, voulut aussi mettre en scène le récit de Tite-Live. Mais le système espagnol avait déjà gâté son génie : à la simplicité du Trissin il substitua une complication d'intrigue aussi incompatible avec les données de l'histoire qu'avec la nature du sujet. Voltaire qui, dans ses *Commentaires sur Corneille*, avait reconnu les difficultés que présentait ce drame, entreprit de le refaire à son tour. Mais, quelles que soient les beautés du style, moins dans l'ensemble que dans les détails, sa tragédie est trop déclamatoire pour être un chef-d'œuvre. Alfieri, à la fin du dernier siècle, essaya de ramener ce sujet à sa simplicité classique, en supprimant les personnages qui n'étaient pas indispensables à l'action. Il ne s'est écarté de l'histoire que pour donner plus de noblesse aux caractères. Mais Alfieri, pas plus que ses devanciers, n'est revenu à la vérité historique, et la passion de l'amour l'a emporté sur l'orgueil national et le sentiment de la liberté qui avaient armé Sophonisbe du poison pour échapper à l'esclavage, dans la tragédie du Trissin, comme dans le récit de Tite-Live. Sous le rapport de la grandeur tragique, la supériorité reste donc au Trissin, et ce n'est pas un faible honneur.

IV.

Un ami du Trissin, Ruccellai, allié à la famille des Médicis, composa deux tragédies : l'une se nommait *Rosmonde* et l'autre *Oreste.* Ce poète, qui se distinguait par les dons du style, est particulièrement connu en France comme l'auteur du poème des *Abeilles*, dont il a décrit les mœurs et célébré

l'industrieuse adresse avec autant d'enthousiasme que s'il eût eu à raconter les exploits des héros et les merveilles de la civilisation. Dans la tragédie, il fut l'émule du Trissin, moins par l'habileté du mécanisme dramatique que par les qualités de la forme. Il fit représenter *Rosmonde* à Florence, en 1515, devant Léon X, qui se rendait à Bologne pour conférer avec François I[er], couvert des lauriers de Marignan. Le sujet de Rosmonde était tiré de l'histoire des Lombards. C'était donc un sujet italien, le seul, nous l'avons dit, qui, dans ce siècle, fut emprunté aux annales de l'Italie ; sujet horrible, où la fille du roi des Gépides, devenue l'épouse de l'assassin de son père, est forcée, au milieu d'un festin, de boire dans le crâne paternel, et se voit enfin vengée par le meurtre du tyran dont son amant vient déposer à ses pieds la tête ensanglantée : c'est la barbarie en action, la barbarie dans toute sa férocité. L'exemple fut contagieux. L'art tragique en Italie aima trop, dès l'origine, à se repaître de sang humain : il semble né dans l'horreur. C'est la conséquence de l'adoption systématique des procédés de la tragédie grecque. Ruccellai a imité l'*Antigone* de Sophocle. La fille des barbares a pour son père le dévouement de la fille d'Œdipe pour son frère Polynice. Toutes deux bravent les ordres d'un tyran pour honorer la cendre d'un frère ou d'un père abandonné sans sépulture.

La seconde des tragédies de Ruccellai est une imitation, un calque, un pastiche de l'*Iphigénie* d'Euripide. Le plus souvent, ce qu'il ajoute à son modèle l'affaiblit au lieu de l'embellir. Son style veut être brillant, mais il sent la lampe. Il est trop prodigue de métaphores. Ce n'est pas ainsi que parle la nature. Ruccellai craint le terre à terre de la langue du Trissin ; mais il n'a pas compris la sévère élégance, la majestueuse simplicité des Grecs. Le poète n'a pas respecté la convenance du style, si ce n'est dans les chœurs d'*Oreste*, qui sont écrits avec un enthousiasme de bon aloi.

La mort n'avait pas laissé à Ruccellai le temps de polir sa tragédie d'*Oreste*. Il avait chargé le Trissin, son ami, de lui donner le dernier coup de pinceau. Mais l'auteur de la *Sophonisbe* mourut aussi, sans avoir pu accomplir ce devoir d'amitié. *Oreste* ne fut publié qu'à la fin du siècle suivant par les soins du marquis Maffei, l'auteur de la *Mérope*. Le Trissin et Ruccellai furent les initiateurs de l'art tragique

en Italie. Les poètes qui vinrent après eux marchèrent sur leurs traces, et réussirent rarement à les égaler.

V.

Un poète érudit de la cour de Ferrare, qui s'était aussi exercé dans l'épopée, Giraldi Cintio, professeur d'éloquence et de littérature, produisit sur la scène neuf tragédies, tirées pour la plupart de ses *Nouvelles* en prose, ouvrage célèbre où Shakespeare puisa également deux de ses drames. La plupart des tragédies de Giraldi Cintio ont un caractère romanesque qui les distingue des autres tragédies de l'époque, empruntées aux anciens. Mais, comme ses *Nouvelles*, c'est un tissu d'invraisemblances et d'horreurs qui inspire le dégoût (1). L'auteur, dans un discours sur les romans, raconte lui même qu'à la représentation de l'*Orbecche*, la plus remarquable de ses pièces, des sanglots éclatèrent dans la salle, et que l'on vit des femmes tomber évanouies. Tous les crimes y sont rassemblés, depuis l'inceste jusqu'au parricide. Et ce qu'il y a de plus horrible, c'est que ce père assassiné est un monstre, et que devant son cadavre, la pitié, première vengeance de la victime et premier châtiment du meurtrier, ne peut pas naître dans l'âme des spectateurs. Ce père, un roi de Perse, après avoir immolé une épouse et un fils incestueux, apprend que sa fille, qu'il destinait au roi des Parthes, a épousé en secret un homme sans naissance, et que deux enfants sont nés de ce mariage. Furieux d'une union qui contrarie ses vues ambitieuses, il s'empare d'Oronte, lui coupe les deux mains, tue ses deux fils sous ses yeux, le tue lui-même et vient présenter à sa fille, dans un vase, la tête et les mains de son mari et les corps de ses enfants, comme un gage de réconciliation. C'est alors qu'Orbecche désespérée arrache du sein d'un de ses fils le poignard qu'elle enfonce dans le sein de son père, pour le plonger ensuite dans son propre cœur.

Voilà la tragédie comme l'entendait Cintio. Humiliez-vous, dramaturges modernes, vous n'oseriez pas en faire autant! Comment le théâtre dans l'enfance a-t-il pu produire des

(1) Les *Nouvelles* de Giraldi Cintio (1504-1573) avaient pour titre un nom tiré du grec : *Ecatommiti*, les *Cent nouvelles*. Il voulait en bannir la licence, mais il est tombé d'un excès dans l'autre.

monstruosités qui seraient accueillies aujourd'hui par les huées des spectateurs, aujourd'hui que le monde, après de si sanglantes révolutions politiques et tant de drames échevelés, est en quelque sorte saturé d'émotions? L'imitation du théâtre classique ne suffit pas pour l'expliquer : c'est dans les mœurs sociales qu'il en faut chercher la cause. Nous avons remarqué que les grands écrivains du seizième siècle, en Italie, n'avaient d'autres lecteurs que les princes et les hommes de cour. Le peuple fournissait les impôts, mais il croupissait dans l'ignorance. Comment aurait-il pu s'associer au mouvement des lettres? Dans un pareil état de choses, le théâtre classique ne pouvait pas s'adresser au peuple : il n'était destiné qu'aux amusements de la cour. La populace avait ses charlatans et ses saltimbanques; mais elle n'avait pas de littérature dramatique. Si les auteurs tragiques avaient écrit pour le peuple, ils n'auraient pas exposé les rois à la haine publique en dévoilant leurs forfaits, en les couronnant d'infamie. C'était pour la cour que la tragédie était faite, et c'était devant la cour qu'elle était jouée. Or, les cours d'Italie, à cette époque, étaient pleines de crimes. Il y avait partout des mystères de corruption et d'iniquités, à Padoue, à Palerme, à Florence, à Venise, à Ferrare, à Rome même, la capitale du christianisme, livrée, hélas! à la convoitise des familles souveraines, et où la tiare avait été déshonorée par les scandales des Borgia. Voilà l'explication des énormités qui souillaient la scène tragique. Partout il y avait des vices à flatter, comme il y avait des crimes à venger, et la tragédie, hideuse et féroce, entretenait dans l'âme des princes ces instincts de luxure et de haine.

VI.

Parmi les auteurs tragiques du seizième siècle se rencontre un homme qui passa sa vie enseveli dans les livres et qui, par l'immensité de ses travaux, serait un des plus curieux phénomènes de l'histoire des lettres, si la nature eût doué de génie ce travailleur infatigable. Louis Dolce (1) cultiva tous les

(1) LUIGI DOLCE (1508-1568) n'a pas écrit moins de six poèmes épiques, entre autres, *Les premières entreprises de Roland*. Il a composé les tragédies suivantes : *Jocaste*, *Iphigénie en Aulide*, *Hécube*, *Médée*, *Thyeste*, *Agamemnon*. Il compte aussi parmi les satiriques.

genres d'érudition et de littérature : grammaire, rhétorique, éloquence, histoire, philosophie, épopée, tragédie, comédie, philologie, traduction, critique. De tous les écrivains de tous les siècles, il n'en est aucun qui ait atteint une pareille universalité! Et aujourd'hui cet homme est tellement oublié que le monde, et peut-être son pays lui-même, ne sait plus son nom. Une seule pièce mérite d'être citée, non pas comme un chef-d'œuvre, mais comme une des meilleures tragédies de son époque : *Marianne* (1), qu'Hérode condamne au supplice sur un faux soupçon d'infidélité.

Il y a une grande leçon à tirer de la stérile abondance des travaux de cet écrivain pantographe. Le proverbe a raison : Qui trop embrasse mal étreint.

Quelques talents exceptionnels ont pu traiter différents genres avec éclat. L'universalité est un des caractères du génie. Néanmoins, il n'a encore été donné à aucun homme de laisser des modèles en tout genre. Chaque écrivain a ses aptitudes spéciales, et en les cultivant avec intelligence, il peut laisser un nom glorieux ; mais, en voulant tout embrasser, on risque de ne réussir en rien ou de ne réussir qu'à moitié. Or, en littérature, et surtout en poésie, c'est une chute qu'un demi-succès. Dolce avait du talent ; à force d'étudier les anciens, il était parvenu à faire passer dans sa langue la simplicité classique. Son malheur est d'avoir trop étudié les livres et pas assez les hommes. Or, c'est l'homme qu'il faut connaître pour réussir dans le drame. Ce poète manquait d'inspiration, et le peu qu'il en avait s'éteignit dans le travail. Si, modérant son ambition, il avait concentré son esprit sur un seul genre, la tragédie, il pouvait créer un chef-d'œuvre de conception, de mécanisme et de style. En éparpillant partout ses facultés, il n'a rien laissé qu'une œuvre estimable pour l'époque, et aujourd'hui condamnée à l'oubli. Si l'histoire littéraire lui doit un souvenir, c'est pour l'enseignement de la postérité.

D'autres écrivains de talent, Sperone Speroni, l'Anguillara, Decio, l'Arétin, se sont exercés dans la tragédie avec quelque succès. Mais nous craindrions de lasser le lecteur en lui faisant

(1) Au dix-septième siècle, Tristan l'Hermite a imité cette pièce tirée de l'histoire des Juifs au temps du Christ, et Voltaire a traité le même sujet au siècle dernier.

l'histoire de tous ces drames imités de Sophocle ou de Sénèque, où l'art ne fait jamais défaut, mais trop souvent la nature. Aucun d'eux n'égale le *Torrismondo* du Tasse. En sorte que l'auteur de la *Jérusalem* conserve ici encore la supériorité sur ses contemporains.

Voilà les destinées du théâtre sérieux au siècle de la Renaissance en Italie. Deux choses essentielles lui ont manqué pour créer des chefs-d'œuvre : l'originalité et le génie de l'action. Les poètes tragiques ont mis toute leur ambition à imiter les anciens ; leurs pastiches manquent de vie. C'est un corps sans âme. Leurs personnages déclament et racontent au lieu d'agir.

Ils ont cru que le génie consistait à frapper fort, et ils ont représenté des horreurs. Ce n'est pas le talent qui leur a manqué, c'est l'inspiration et le goût. S'ils s'étaient inspirés du génie grec au lieu de se borner à en imiter servilement les formes, ils auraient du moins, en puisant leurs sujets dans les annales politiques et religieuses de l'Italie, jeté les fondements d'un théâtre national. Quoi qu'il en soit, ils ont la gloire d'avoir ouvert à l'Europe la carrière dramatique, et transmis à la France les traditions de l'art qui, par son union avec la pensée moderne, devait créer la tragédie française, une des merveilles de l'esprit humain. L'art grec, introduit en France par Jodelle, fournissait l'instrument au génie. Le drame espagnol apporta avec lui le feu sacré, et le métal en fusion produisit Corneille.

La comédie.

Bibbiena — Machiavel — Cecchi — Pierre Arétin.

I.

A la même époque, l'Italie voyait renaître la comédie régulière imitée de Plaute et de Térence. Je dis la *comédie régulière*, car les mimes, d'où est sortie la comédie impromptu, connue sous le nom de *commedia dell' arte*, n'ont pas disparu de l'Italie, même au temps des barbares, et ont continué à faire le charme de la populace, avide de ces spectacles comiques d'histrions bariolés mêlant la danse, le chant et les gestes burlesques à la représentation d'une grossière intrigue assai-

sonnée de plaisanteries, et de plaisanteries d'autant plus piquantes, qu'elles étaient improvisées, et que les acteurs, sans autre préparation que la lecture du canevas de la pièce rédigé d'avance par le chef de la troupe, pouvaient se livrer à toutes les saillies de leur verve bouffonne. Cela ressemblait aux farces de nos tréteaux, où les charlatans, les bateleurs, les saltimbanques, aux jours de fête, attirent la foule par leurs évolutions grotesques, leurs jeux de mots plaisants et leur étourdissante folie. Au moyen âge, en Italie, ce n'était qu'une mascarade, un divertissement de carnaval parodiant les choses sérieuses, comme au temps des Hellènes le tombereau de Susarion. Quand les joyeux compères quittèrent la place publique pour monter sur les planches, le masque traditionnel fut conservé, et la parodie des mœurs locales se personnifia dans des types comiques incarnant les ridicules de chaque contrée : de là ces Arlequins, ces Polichinelles, ces capitaines Matamores, ces Scapins, ces Docteurs bolonais, ces Pantalons vénitiens, pères de tous les clowns et de tous les paillasses modernes. S'ils sont sortis de l'Italie, c'est parce que le peuple italien est le peuple improvisateur par excellence.

Le génie municipal de l'Italie se manifestait par l'emploi des différents dialectes ou patois provinciaux, aussi bien que par les types comiques des différentes localités. Des hommes d'imagination puissante créèrent, dès le seizième siècle, des canevas ingénieux qui révélaient une grande originalité de conception dramatique, et qui ne demandaient qu'à échapper aux caprices de l'improvisation pour devenir des chefs-d'œuvre. Mais le genre populaire abandonné aux histrions fut longtemps à s'ennoblir.

Au premier abord, il semble que la littérature n'ait rien à voir dans ces amusements populaires où, le plus souvent, les plaisirs de l'esprit étaient sacrifiés au plaisir des yeux, et ne laissaient dans l'âme qu'une impression fugitive. De ces spectacles grossiers naquit pourtant la véritable comédie nationale.

Tel fut le crédit de ces farces burlesques, qu'elles s'introduisirent jusque dans l'église, au milieu des représentations sacrées, et que le clergé lui-même se prêtait à ces travestissements licencieux. A la fin du quinzième siècle, ces jeux profanes et souvent obscènes causèrent tant de scandales, que

l'autorité ecclésiastique dut intervenir pour empêcher les prêtres d'y prendre part.

Les poètes de talent, les écrivains, les littérateurs s'attachèrent au char de l'antiquité classique. Toutefois la comédie régulière fut plus originale que la tragédie, et cela par une raison bien simple : c'est que la comédie est, avant tout, une peinture de mœurs bourgeoises, et que cette peinture puise dans l'actualité son principal attrait.

L'histoire de la comédie italienne, au seizième siècle, est la chronique scandaleuse d'une époque de dépravation sociale, où la foi religieuse était impuissante à arrêter le débordement des mœurs. Au point de vue de l'art, vous trouverez des chefs-d'œuvre ; au point de vue de la morale, vous ne trouverez souvent que des scènes scandaleuses. Quand on songe que ces pièces étaient écrites par les premiers poètes du temps, dans la langue littéraire de l'Italie, et jouées par des académiciens devant un public d'élite, un public de princes et de prélats, on éprouve un sentiment de répulsion pour cette société dégradée. Dieu me garde d'analyser ici ni les comédies de l'Arioste (1), représentées devant la cour de Ferrare, ni la *Calandra* du cardinal Bibbiena, ni la *Mandragore* de Machiavel, représentées devant la cour de Rome ! Le siècle est plus coupable que les poètes qui ont peint les vices avec des couleurs moins révoltantes sans doute que la réalité.

Nous avons dit que, dans la comédie, l'Arioste s'était fait l'imitateur des anciens. Son imagination, héritière du Latium autant que de la Grèce, s'est inspirée de Plaute plus encore que de Térence. Il leur a tout emprunté, tout, excepté la langue : personnages, mécanisme, mise en scène, rien n'est changé.

Mais dans la peinture des mœurs, l'Arioste s'inspirait avant tout de lui-même et du monde qu'il avait sous les yeux. Voici en quels traits piquants dans la *Cassaria* le moraliste nous parle des femmes devant leur miroir et des jeunes gens qui les imitent. C'est dans la bouche d'un valet que l'auteur a mis ces réflexions :

(1) La *Cassaria* (la *Cassette*), *I Suppositi*, la *Lena*, la *Scolastica, il Negromante*.

« Attends ! attends encore ! Elles n'en ont jamais fini. Il leur faut trois cents épingles autour de la tête, et chacune est changée trois cents fois de place. Elles tournent chacun de leurs cheveux de cent manières et ne s'y tiennent pas encore. Puis arrive le tour du fard : c'est ici, ô patience, que tu es nécessaire ! Voici le blanc, puis voici le rouge qu'elles mettent, enlèvent, arrangent, et puis effacent ; c'est à recommencer. Et les mille fois qu'il faut regarder au miroir ! Et quel travail pour épiler les sourcils ! Et quelle industrie pour se soutenir la taille ! Et tout ce qu'elles font à leurs ongles avec le canif, avec les ciseaux, avec les savons liquides et les citrons ! Une heure pour les laver et une autre pour les parfumer, pour les frictionner, afin de les amollir. Quelle étude pour brosser et frotter leurs dents de toutes sortes de poudres ! Combien de boîtes, d'ampoules, de potiches, de brinborions que je ne saurais compter et qui se mettent en œuvre ! .... Mais pourquoi les blâmer ? Elles suivent leur instinct qui est de chercher la meilleure manière de paraître belles .... Et que dirons-nous de nos jeunes gens qui devraient se faire connaître et honorer par leurs talents ? Le temps qui leur était donné pour les acquérir, eux aussi le perdent à se parer, et même à se mettre du blanc et du rouge. En toutes choses ils imitent les femmes : ils ont leurs miroirs, leurs peignes, leurs pinces épilatoires, leurs étuis fournis d'instruments variés. Eux aussi ont leurs potiches, leurs boîtes et leurs ampoules. Ils sont très savants dans la composition, non des vers héroïques ou élégiaques, mais du musc, de l'ambre et de la civette. Ils portent aussi des paniers pour élargir leurs flancs, et garnissent leurs pourpoints de coton pour enfler leur poitrine. Des cartons et des feutres donnent à leurs épaules la largeur qui leur plaît. Leurs jambes, qui souvent ressemblent à celles des grues, ils les grossissent avec des doublures et se font des cuisses ou des mollets à leur guise (1). »

Dans la plus intéressante de ses pièces, *I Suppositi* (2), dont la scène est à Ferrare, au quinzième siècle, et où les mœurs

(1) Voir L. Étienne. *Histoire de la littérature italienne.*

(2) Nous disons la plus intéressante, mais non la meilleure. C'est dans le *Negromante* que sont les scènes les plus piquantes et les plus originales. Là il ressemble à Aristophane plus qu'à Plaute et à Térence.

sont toutes romaines, bien que l'action se rattache à la prise d'Otrante par les Turcs, un père dévoué se lamente sur la conduite de son fils, et pas la plus petite scène entre le père et le fils, pas plus qu'entre l'amant et la maîtresse. Térence est dépassé dans le respect classique de l'unité de lieu, et partout le récit se substitue à l'action, la plaisanterie à la passion, les conventions théâtrales à la vérité. Les comédies de l'Arioste contiennent de curieuses révélations. Il y a dans ces comédies autre chose que des tableaux : il y a des traits de satire contre les magistrats qui, à l'exemple des courtisans, sacrifiaient la probité à leurs intérêts, et mettaient leur habileté à extorquer le plus d'argent possible au pauvre monde. Les sujets étaient dignes de leurs maîtres ; mais, comme il arrive toujours aux époques de démoralisation, les classes éclairées étaient plus corrompues que les classes inférieures. Les valets fripons sont empruntés à Plaute et à Térence ; les fonctionnaires improbes appartiennent au seizième siècle. Le talent de l'Arioste dans la comédie n'est pas aussi original ni aussi brillant que dans l'épopée badine ; mais le style n'a pas moins d'aisance, de naturel et de clarté.

II.

La comédie florentine ne songeait dans ses débuts qu'à l'amusement des Médicis et de la cour de Rome. Ce n'était pas dans Plaute ni dans Térence, c'était comme on l'a observé à juste titre, dans les contes de Boccace qu'elle allait chercher ses inspirations.

On considère la *Calandra* du cardinal Bibbiena (1) comme la première apparition de la comédie non versifiée qui deviendra classique en Italie : c'est sans doute la première qui ait paru au soleil de la rampe. Mais l'Arioste, encore sur les bancs de l'école, avait composé avant Bibbiena deux comédies en prose : la *Cassaria* et *I Suppositi* qui passent pour ses chefs-d'œuvre dramatiques, et qu'il mit en vers quand la passion du théâtre s'empara de la cour de Ferrare. L'Arioste

(1) Bibbiena (*Bernardo Dovizi*), né à Bibbiena, dans le Casentin, en 1470 est mort en 1520. Léon X l'eut pour maître et le fit cardinal.

croyait sans doute que la versification est indispensable à la poésie. Bibbiena fut d'un autre avis : le motif qu'il en donne, c'est que les hommes ne parlent pas en vers, mais en prose. Tout dépend du point de vue auquel on se place. Si le théâtre n'a pas d'autre but que l'imitation de la nature, la reproduction fidèle de la réalité, il serait absurde de faire parler les personnages en vers. Mais dans ce réalisme où est la poésie ? Si, au contraire, le théâtre est une fiction soumise à des règles conventionnelles, si les personnages qu'on met en scène représentent l'idéal dans la réalité, le vers est supérieur à la prose, pourvu que le vers soit facile et sobre de métaphores. Encore y a-t-il une distinction à faire : la tragédie et la haute comédie classique ont seules assez de noblesse pour s'exprimer en vers. Le drame historique qui peint la réalité, le drame bourgeois, la comédie d'intrigue et la comédie bouffe, qui représentent les scènes de la vie commune, s'expriment mieux en prose, parce qu'ici l'idéal s'efface devant la vérité, et qu'il n'y a d'autre idéal que l'éloquence de la passion ou le ridicule des situations et la spirituelle bêtise des personnages.

La comédie de Bibbiena, qui n'est qu'un tissu d'imbroglios, d'obscénités et de sottises, ne se prêtait pas à la versification, c'est déjà trop de l'avoir écrite en prose. L'intrigue est fondée sur la ressemblance d'un frère et d'une sœur. Le héros de la pièce prend pour la sœur le frère habillé en femme. Sa digne épouse prend pour le frère la sœur habillée en homme. De là des aventures à la manière de Boccace dont nous nous dispensons de dire ici le caractère. L'intrigue est conduite avec art ; le style est élégant et facile ; le dialogue est plein de vivacité. Enfin c'est du pur toscan. Mais que faut-il penser d'un tel art au service de telles mœurs ?

Et cet habile homme, non content d'avoir revêtu la pourpre, aspirait au pontificat suprême !

III.

Machiavel, (1) qui a laissé dans la politique un nom si tristement célèbre, Machiavel, le plus grand prosateur de l'Italie et l'homme le plus profondément initié à tous les calculs de la perversité humaine, avait fait la *Mandragore* pour charmer ses loisirs et échapper à la misère, en exploitant la corruption de son siècle. Il éprouvait sans doute un malin plaisir à dévoiler sur la scène les turpitudes de quelques moines qui faisaient un indigne trafic des choses saintes, en spéculant sur la crédulité publique, comme il avait dévoilé sur un autre théâtre les crimes des tyrans auxquels il enseignait l'astuce et la perfidie pour les rendre odieux (2). Quand on songe à la gravité de ses travaux, au poids de ses pensées, on se demande avec étonnement quelle souplesse d'esprit devait donc avoir l'auteur du *Prince*, de l'*Histoire de Florence* et des *Discours sur Tite-Live*, pour écrire la *Mandragore !* c'est Tacite et Térence dans un seul homme. Et quelle verve comique ! Quel feu roulant de plaisanteries ! Quelle peinture de caractères ! Quelle habileté de mécanisme ! Quel entrain et quelle liberté d'allures dans cette prose florentine, dialecte des maîtres ! Mais aussi quelle licence de mœurs, quel dévergondage, quelle dépravation ! C'est la justification de l'adultère, au nom des livres saints. Jamais le clergé n'a essuyé plus sanglante satire. Frère Timothée est le cousin germain de Tartuffe, avec cette différence que le premier n'est ni méchant ni hypocrite, et qu'il se prête au mal le plus naturellement du monde pour faire entrer de rondes sommes à son couvent. Tartuffe au moins n'est pas un prêtre, c'est la personnification de l'hypocrisie. Timothée, c'est un moine dont l'immoralité retombe injustement sur l'ordre monastique tout entier, car il n'est pas représenté comme une exception monstrueuse, mais comme un caractère, un brave ecclésiastique, un saint homme prêt à tout faire, le mal comme le bien, pour l'amour

(1) MACCHIAVELLI (*Niccolo*), né à Florence en 1469 est mort en 1527. Outre les œuvres dont nous parlons, il a écrit ses *Légations*, ses Dialogues sur l'*Art de la guerre* et des Nouvelles dont la plus remarquable est *Belphegor* imitée, ainsi que la *Mandragore*, par La Fontaine.

(2) Dans le *Prince* où il prenait pour modèle César Borgia.

de Dieu. *O tempora! O mores!* Et cette pièce fut jouée devant Léon X, qui y prit tant de plaisir qu'il voulut la revoir une seconde fois ! A la même heure surgissait, derrière la toile, le fantôme de Luther : la cour de Rome riait sur un volcan (1).

Nous ne nous arrêterons pas à tous ces poètes de second ordre, dont les œuvres immorales n'ont pas même pour excuse l'éclat du talent. Les auteurs comiques abondent dans ce siècle ; c'est assez dire qu'il y en eut beaucoup de médiocres. Quelques-uns pourtant, comme Cecchi, Lasca, Dolce, Parabosco, Ercole Bentivoglio, rival de l'Arioste pour la beauté du vers, Francesco d'Ambra, habile à manier la langue florentine, Ruzzante et Andrea Calmo, renommés tous deux dans la comédie populaire, enfin les académiciens *Intronati* de Sienne, se distinguent par la conduite de l'intrigue et les qualités du style.

Le Florentin Cecchi (2) (qu'il ne faut pas confondre avec Secchi, poète milanais auteur de plusieurs comédies, dont l'une fournit à Molière le sujet du *Dépit amoureux*), Cecchi, le comique le plus fécond de son siècle s'entendait merveilleusement à revêtir d'un costume moderne les comédies de Plaute et de Térence. Il savait d'ailleurs introduire dans ses pièces de piquantes aventures arrivées de son temps, et il avait assez d'imagination pour créer de nouvelles intrigues. Ses deux premières comédies, *la Dot* et *la Femme*, imitées l'une du *Trinummus*, l'autre des *Ménechmes* de Plaute, sont précédées chacune d'un prologue où l'auteur, en jouant sur les mots qui servent de titres à ses deux pièces, nous révèle une plaie sociale qui est le plus grand fléau des familles et un des signes les plus manifestes de la corruption des mœurs. Écoutez le prologue de *la Dot* : « Les comédiens, dit l'auteur, veulent d'abord vous donner *la Dot*, et ensuite *la Femme*. Ils se conforment, comme vous voyez, à l'usage ; aujourd'hui, quand on traite d'un mariage, c'est toujours de la dot que l'on parle. Pour le reste on y songe peu. Quel est le caractère

(1) Machiavel a écrit d'autres comédies : la *Clitie*, une comédie en vers et celle qu'on a nommée avec raison *Commedia sine nomine*. Elles n'ont rien ajouté à sa réputation. L'auteur y a moins de talent et plus d'impudeur.

(2) Né en 1517, mort en 1587.

de la future ? Quel est ou quel était son frère ? Ressemble-t-elle à sa mère ? Quelle éducation a-t-elle reçue ? Quels sont ses principes, ses mœurs ? Bagatelles que tout cela ! On a fini là-dessus en deux paroles ; pourvu que la dot soit bonne, on s'inquiète peu du reste, dont tout l'argent du monde ne peut cependant tenir lieu. »

Nous plaçons Cecchi dans notre estime au-dessus de tous les poètes comiques de son pays, pour avoir écrit ces lignes qui valent mieux que toutes les comédies du monde pour l'enseignement de l'humanité. C'est remplir une grande mission que de signaler et de flétrir de pareils abus. Le poète est un moraliste aussi. Le beau est inséparable du bien :

C'est pour la vérité que Dieu fit le génie,

a dit le poète moderne. Il pouvait dire également *pour la vertu*, car

La gloire ne peut être où la vertu n'est pas (1).

Ne croirait-on pas que c'est à notre siècle que s'adresse le poète italien, à notre siècle si avide de luxe et des jouissances qu'il amène ? Qu'on y prenne garde, *luxe* et *luxure* sont deux mots de la même famille, l'un est la racine de l'autre. Sont-ils dignes d'attirer sur eux les bénédictions du ciel, ceux qui épousent l'argent sous prétexte d'épouser la femme, au risque d'associer pour la vie entière des caractères inconciliables ? Consultez les convenances, sans doute ; mais consultez votre cœur avant tout. Est-ce donc chose si facile que de trouver un autre soi-même en qui l'on puisse épancher son âme pour doubler son existence, vivre, agir et penser à l'unisson ? Deux êtres qui ne sont pas enchaînés l'un à l'autre par les liens d'un sincère amour peuvent-ils vivre dans un perpétuel tête-à-tête, et connaître les joies sereines et douces du foyer, les seules joies véritables d'ici-bas ?

Nous venons d'entendre la voix d'un poète honnête homme. Comment se fait-il donc qu'il soit descendu lui aussi à des scènes de libertinage et d'adultère ? C'est pour peindre son siècle et montrer sans doute par le fait ce qui arrive quand

(1) Lamartine, ode-épître à Lord Byron.

on prend la dot avant la femme et la femme pour la dot.

L'*Assiuolo*, dont le titre seul est un scandale comme la *Mandragore*, a été jouée à Florence devant Léon X, et tel était pour le jovial pontife l'attrait des scandales amusants, qu'il fit représenter sur deux théâtres, dans la même salle, l'*Assiuolo* et la *Mandragore*, faisant alterner les deux pièces l'une avec l'autre, acte par acte, en sorte que la seconde servait d'intermède à la première et la première à la seconde.

Cecchi ne se borna pas à écrire des comédies, il composa aussi des tragédies en grand nombre. Il savait passer du plaisant au sévère avec cette souplesse de talent dont l'Italie nous a offert déjà tant d'exemples. On faisait marcher ensemble dans ce siècle l'immoralité et la foi. Cecchi, après une comédie pleine de licences et de gravelures, racontait les miracles de la vie des saints et les mystères de l'Évangile. La foi, au lieu d'être le soutien de la morale, n'était donc, pour bien des gens, qu'une routine sans influence sur la vie. Et cependant, qu'est-ce que la piété sans la vertu ? Peut-on aimer, servir et honorer Dieu sans respecter les mœurs ? Le mal n'est-il pas la négation de Dieu ? Qu'est-ce que l'Évangile, s'il n'est pas avant tout le code de la morale ? Jugez maintenant si les fléaux de Dieu ne devaient pas s'abattre sur une société où la religion servait d'enseigne à l'immoralité. Ce mélange de dévotion et de licence, qui caractérise ce siècle, nous allons le rencontrer encore dans les œuvres d'un homme qu'il est nécessaire de connaître pour achever de peindre l'état social de l'Italie, et la dégradation de l'art en même temps que des mœurs.

V.

Pierre Arétin (1), un des hommes les plus infâmes qui aient souillé la terre de leurs vices, est le plus célèbre des poètes comiques de second ordre. Il a cultivé tous les genres sans exceller dans aucun. La nature l'avait pourtant doué d'une

(1) ARETINO (*Pietro*), né en 1492, à Arezzo, est mort à Venise, d'un fou rire, en 1557 Il a composé des *dialogues*, des *sonnets*, des *stances*, des *capitoli*, des comédies. Parmi ses livres de piété on distingue la *Paraphrase des sept psaumes de la Pénitence* et le traité *de l'Humanité du fils de Dieu*.

imagination puissante. Mais l'abus qu'il a fait de ses talents l'a empêché d'atteindre les sommets, et quand on connaît sa vie, on est tenté de vouer au mépris des hommes assez éhontés pour surnommer *divin* un homme plus digne de la potence que de la gloire. Cet enfant bâtard, attaché pendant sept ans au service de Léon X et de Clément VII, fut chassé de Rome pour avoir écrit des sonnets de mauvais lieu *(Sonetti lussuriosi)*, que jamais personne n'a osé traduire en français, et dont le latin lui-même, le *latin qui dans les mots brave l'honnêteté,* ne s'est jamais rendu coupable dans les siècles les plus dépravés de Rome. Tour à tour obscène, satirique et adulateur, il n'est pas un de ses écrits qui ne soit une dégradation de caractère. La passion de l'or avait creusé l'abîme où son âme tout entière s'était engloutie. Pour de l'or, il corrompait son siècle ; pour de l'or, il traînait dans la boue les plus honnêtes gens ; pour de l'or, il encensait les princes dans des discours où l'hyperbole dépassait les dernières limites de l'impudeur. Il avait choisi Venise pour son séjour. C'est de là qu'il lançait ses écrits orduriers, enfantés dans la débauche et l'orgie ; et c'est de là aussi qu'il lançait ses invectives et ses injures contre les hommes dont il avait à se plaindre, et surtout contre les grands qui lui marchandaient leurs faveurs.

Il fallait pour le désarmer lui payer son silence, comme on jette à un chien la curée pour l'empêcher d'aboyer et de mordre. A force d'impudence, d'effronterie et de cynisme, il se fit souvent de mauvaises affaires, subit dans diverses rencontres les plus honteux châtiments, et fut exposé vingt fois à perdre la vie. Aussi lâche qu'il était insolent, il tremblait à la moindre menace. Néanmoins il était entouré d'admirateurs. Non pas qu'il fût aimé : de tels hommes ne sont pas faits pour inspirer l'amour ; mais la crainte de son fiel et l'encens de ses louanges le faisaient porter aux nues par les dispensateurs de la renommée. Les deux souverains qui se disputaient l'Italie, Charles Quint et François Ier, cultivaient l'Arétin pour assouplir la *cavale indomptée.* Le poète les flattait tour à tour, mesurant ses éloges à leurs largesses (1). Charles-Quint, en le comblant d'honneurs et de

(1) On l'a nommé avec raison le *fléau des princes.*

présents magnifiques, l'emporta sur son rival dans l'estime de l'Arétin, qui épuisa pour lui le vocabulaire de l'admiration. Pour une âme héroïque, c'était un déshonneur que de s'entendre louer par cette âme vénale; mais l'Empereur connaissait l'Italie, et il se laissait encenser. L'Arétin recueillait la gloire en semant la bassesse. On accourait de partout pour voir et visiter le grand homme qui mettait sa patrie sous le talon de l'étranger. Et le poète, ivre d'orgueil, se nommait lui-même le *divin Arétin!* Il donnait son portrait en présent jusqu'au roi de France! Il faisait frapper lui-même en son honneur des médailles qu'il envoyait non seulement à ses amis, mais aux princes; ce qui fit demander, dit on, à un ministre étranger (1) de quel pays il était roi.

Pour mettre le comble à ses infamies, il ne lui restait plus qu'à briguer la pourpre romaine dont il voulait colorer ses vices, et à écrire dans ce but, avec cette plume cynique toute trempée de fiel et de fange, des livres pieux qui, au milieu de ses œuvres, font l'effet d'un autel au sein d'un lupanar.

Ne lui demandez pas la noblesse (2), ne lui demandez pas même l'élégance et la grâce : il avait l'âme trop vile pour imprimer à son style le cachet des maîtres :

Le vers se sent toujours des bassesses du cœur.

Il écrivait à la vapeur, avec une facilité merveilleuse mais avec tout le désordre qu'il mettait dans sa vie. C'était un homme universel : il avait du goût et des aptitudes pour tous les arts. Et si, avec de si belles facultés, il n'a réussi à créer aucun chef-d'œuvre, c'est un châtiment digne de servir d'exemple à la postérité. Le talent peut exister sans la vertu; mais jamais, sans l'amour du bien, le génie n'élèvera de monument durable.

C'est à ses comédies que l'Arétin doit la meilleure part de sa renommée. Il y est immoral comme partout; mais c'est un caractère qui lui est commun avec tous les poètes comiques

(1) Ibrahim Pacha.

(2) Excepté dans sa tragédie d'*Horace*, où la dignité du genre l'a forcé d'être noble. Cette tragédie a certaines qualités supérieures. Sous le rapport de l'unité d'action, Corneille dans le même sujet n'a pas égalé l'Arétin.

de son siècle. Il ne l'emporte sur eux qu'en grossièreté. Ses pièces, d'ailleurs fort irrégulières, abondent en traits d'esprit et en situations plaisantes. On y rencontre même du vrai comique de caractère; mais l'Arétin, toujours satirique quand il n'est pas flatteur, attaque sans vergogne tous ceux qui lui déplaisent, c'est-à-dire tout ce qu'il y avait d'honorable en Italie. Un homme pervers peut encore aimer la vertu, mais il n'aimera jamais les hommes vertueux. C'est donc par son caractère aristophanesque que l'Arétin se distingue de ses rivaux dans la comédie. Quand la société permet qu'on immole ainsi sur la scène à la malignité publique tout ce qui est digne du respect et de la vénération des hommes, elle est bien malade, et les tyrans ne sont pas loin!

Voilà la comédie italienne au seizième siècle. Dans l'art comique comme dans l'art tragique, l'Italie a devancé la France; mais la France, au siècle suivant, a bien surpassé l'Italie. Aucun poète comique au delà des Alpes n'a balancé la gloire de Molière, comme aucun poète tragique celle de Corneille et de Racine. Les poètes dramatiques de l'Italie ont manqué d'originalité, mais non pas de talent. Sans leur exemple, la France du dix-septième siècle n'aurait pas atteint dans le drame une si haute perfection. La critique française a été injuste envers l'Italie, mère de l'art moderne : *Alma parens!* Par ignorance, les Français ont dédaigné la comédie plus encore que la tragédie italienne. Par amour-propre national, les Italiens à leur tour ont trop exalté leurs poètes dramatiques, habiles imitateurs de l'antiquité, mais nullement doués du génie créateur. Nous verrons l'Italie rendre hommage à la France en imitant dans le drame les poètes du siècle de Louis XIV. A chacun sa part : l'âge d'or de la littérature italienne a vu briller deux poètes qui, en France, n'ont pas eu et n'auront peut-être jamais de rivaux. Au Tasse et à l'Arioste ajoutez Dante, et vous aurez dans l'épopée un triumvirat de génie incomparable. Aucune nation moderne ne disputera cette gloire à l'Italie. Le génie de l'art a déposé sur son front la couronne épique où trois diamants sont enchâssés. Mais c'est à la France qu'appartient la palme du théâtre.

III.

La pastorale sous forme de roman et de drame.

L'Arcadie — L'Aminta — Le Pastor fido.

I.

Telle fut cependant la fécondité dramatique de l'Italie au seizième siècle, que deux nouveaux genres y furent créés : le *drame pastoral* et l'*opéra*. L'histoire de ce dernier genre, qui apparut à la fin du seizième siècle, sera mieux placée au siècle suivant ; c'est alors seulement qu'il acquit toute son importance. Mais nous ne pouvons pas abandonner le drame italien de la renaissance, sans dire un mot du genre pastoral illustré par deux chefs-d'œuvre.

Le drame pastoral est né de l'églogue, genre grec et plus encore italien, auquel les muses de Sicile ont donné le jour et que le cygne de Mantoue a rapporté dans sa patrie.

Le poète qui avait mis en vogue l'églogue ressuscitée de Virgile est Sannazar, le poète napolitain, auteur de l'*Arcadie*, sorte de roman pastoral qui parut à Naples en 1504 et qui eut plus de soixante éditions au XVI[e] siècle. C'est une suite de douze scènes dialoguées dont chacune commence par un récit en prose pour se terminer en vers par une églogue. Le poète qui était au service des rois de Naples avait suivi dans son exil en France Frédéric III, son protecteur, pour lequel il avait sacrifié une grande partie de ses biens, donnant ainsi l'exemple d'une reconnaissance exceptionnelle qui montre en lui un caractère égal à son prestigieux talent C'est en France qu'il a conçu son *Arcadie* où, sous la figure du berger *Sincero*, il chanta celle qu'il avait aimée sans être payé de retour, la nymphe Phyllis dont l'image le poursuit sans cesse sur la terre étrangère et dont il n'a plus qu'à déplorer la perte, quand il revient pour la revoir dans sa patrie. C'est ainsi qu'à travers la fiction pastorale se fait jour l'âme du poète racontant les aventures de sa vie, regrettant l'oppression d'un pays trop beau pour n'être pas l'objet des convoitises de ses voisins de France et d'Espagne, faisant retentir sa note amère sur la décadence et la corruption des mœurs. Plein de grâce

et de séduction cependant jusqu'au sein de sa mélancolie. Il est vrai que ses églogues sont en partie l'œuvre d'une jeunesse heureuse sous l'appui de ses rois, quand il habitait la *Margellina* sur la colline du Pausilippe, demandant ses inspirations au tombeau de Virgile près duquel il a voulu avoir le sien dans une petite église élevée par lui à Marie dont il a célébré le glorieux enfantement. Il méritait d'être là et d'y être honoré par les courtisans des muses chrétiennes. C'est après Virgile le roi des poètes bucoliques, par la correction et l'élégance dont il fut le premier modèle en son siècle, par sa naïveté gracieuse, par l'harmonie, par la propriété des termes et l'originalité de sa manière, maniant la prose aussi bien que les vers et les vers latins aussi bien que les vers italiens. Il compte d'ailleurs par ses sonnets et ses canzoni parmi les meilleurs poètes lyriques de son temps. Inútile de dire qu'il eut des imitateurs dans la voie nouvelle où il venait d'entrer. Il en eut plusieurs qui se sont fait un nom dans d'autres genres comme l'Alamanni, Bernardo Tasso, le Muzio et Bernardino Baldi. Nul ne s'étonnera de la culture intensive du genre pastoral sur la terre italienne. L'Italie n'est-elle pas une idylle vivante, une seconde Arcadie ?

Les beautés du climat, les charmes de la campagne et le mystère des forêts devaient faire surgir dans l'imagination des poètes ce monde idéal de pasteurs, menant sous un ciel serein une vie douce et paisible, et ne connaissant d'autres orages que ceux du cœur. Dans des temps agités, comme le seizième siècle, cette poésie champêtre devait sourire aux esprits comme un phare dans la tourmente sourit aux marins fatigués des flots. Le gracieux Théocrite et le doux Virgile murmuraient à l'oreille leurs suaves mélodies et montraient aux yeux leurs riants tableaux. Le siècle était avide de spectacles et d'actions. L'églogue devait se convertir en drame. Sa transformation était facile : les bergers de Théocrite et de Virgile étaient mis en scène, et dans Virgile leur existence était déjà pleine d'incidents dramatiques. Que restait-il à faire? Introduire dans l'églogue une succession de personnages et d'événements subordonnés à une action principale et marchant vers un même but. Toutefois les mœurs étaient trop raffinées pour que l'on songeât à conserver au théâtre la simplicité rustique des

bergers de Sicile. Déjà le poète romain avait habillé ses pâtres en courtisans. Pour la dignité de la scène et les convenances des cours, il fallait créer des bergers héroïques, initiés à toutes les délicatesses du langage. On se plaça en pleine mythologie, et l'on imagina des bergers d'Arcadie, fils des divinités champêtres, des bergers dignes d'avoir vécu en société avec Apollon, quand le dieu de la poésie et de la lumière, banni du ciel pour enseigner son art divin aux gardiens des troupeaux, se fit berger lui-même. On pouvait sans invraisemblance faire parler ces bergers comme on parle à la cour. Leur vie devait s'écouler sans contrainte, dans les plaisirs et dans la joie, au milieu du cortège de Pan et de Diane : les satyres, les faunes, les sylvains et les nymphes. Le personnel du drame satyrique était entré dans l'églogue. Seulement les joyeux compagnons de Silène sont rejetés à l'arrière-plan du tableau ; les bergers et les nymphes sont au premier rang. La musique et la danse, la chasse et l'amour, voilà leurs occupations. La musique et la danse étaient un divertissement ; les nymphes blessées à la chasse fournissaient au drame des incidents tragiques ; mais la seule passion dont on pût faire le pivot du drame, c'était l'amour. L'amour était ennobli par ces bergers héroïques, adressant leurs hommages à ces chastes filles des eaux, des forêts et des bois. On comprend sans peine ce qu'apportaient de charme ces nouveaux personnages et ces chœurs de nymphes et de satyres, à des spectateurs fatigués des sanglantes horreurs de la tragédie et des tableaux licencieux de la comédie. Le sensualisme des cours y trouvait sa pâture ; mais au moins l'idéal avait sa part. C'est dans ces conditions que le drame pastoral naquit à Ferrare. Ange Politien, dans son *Orphée*, en avait eu le pressentiment lointain ; Cinthio, dans son *Églé*, marquait en quelque sorte la transition entre le drame satyrique et le drame pastoral dont Agostino Beccari, dans son *Sacrifizio*, est regardé comme le premier inventeur. La pièce n'offre d'ailleurs rien de remarquable dans l'exécution ; mais la conception en est originale. Beccari n'est pas l'Eschyle, mais il est le Thespis de ce nouveau drame ; il appartenait au plus grand poète du seizième siècle de donner à ce genre fantastique le sceau du génie.

II.

Le sujet de l'*Aminta* est d'une extrême simplicité. Amintas, petit-fils de Pan, dieu des bergers, aime Sylvie, une Nymphe, petite-fille du Fleuve qui coule au sein de la campagne où la scène se passe. Ces bergers héroïques ont le droit de parler un langage supérieur à celui des humbles bergers, comme ceux de Théocrite. Si les personnages appartiennent à l'antiquité mythologique, l'action est moderne, puisque le Tasse s'y représente sous les traits de Tirsis ; que le lieu de la scène est dans le voisinage de Ferrare ; que le fleuve est le Pô et la cour, celle du duc Alphonse. Amintas et Sylvie sont deux amis d'enfance. Mais il arriva un moment où l'amitié fit place à l'amour dans le cœur du jeune berger. Sa déclaration est mal reçue, et Sylvie refuse de voir et d'entendre Amintas. Deux amis s'interposent pour les réconcilier : Tirsis, l'ami du berger, recourt à Daphné, l'amie de la bergère. Daphné ayant appris de la bouche de Sylvie son projet d'aller se baigner à la fontaine de Diane, en informe Amintas, et lui conseille de surprendre la Nymphe à ce moment. Amintas s'y rend en effet et trouve Sylvie attachée à un arbre par un satyre qu'un trait de son arc met en fuite. Mais c'est en vain qu'il délie la bergère : elle s'enfuit comme le satyre. Et le pauvre Amintas se désole et raconte sa peine à Daphné qui le consolait, quand Nérine vient leur dire que Sylvie, à peine habillée dans sa cabane, était partie pour la chasse ; qu'en poursuivant un loup blessé par elle, elle s'était perdue dans un bois, et qu'elle n'avait pu l'y retrouver ; qu'elle avait aperçu son dard, puis son voile, et sept loups qui léchaient du sang, auprès des ossements d'un cadavre. Elle croit que Sylvie a été dévorée par ces loups. Amintas qui ne veut pas lui survivre court chercher la mort. Sylvie raconte comment elle a été sauvée. On lui apprend qu'Amintas, égaré par son désespoir, veut mourir. A cette preuve d'amour, Sylvie ne résiste plus et prend la résolution de sauver son amant. Un berger vient annoncer qu'il a vu le pauvre Amintas se précipiter d'un rocher dans les eaux du fleuve. Sylvie va faire chercher son corps brisé pour le faire ensevelir et lui rendre les derniers honneurs. Mais Amintas n'est pas mort : un buisson l'a arrêté

dans sa chute. Il n'est qu'évanoui. Des bergers le rappellent à la vie, et lorsqu'il rouvre les yeux à la lumière, il est dans les bras de Sylvie qui lui prodigue sa tendresse et ses larmes. Le temps de l'épreuve est passé, et les amants sont unis pour toujours.

Si romanesque que soit la donnée, rien de plus simple au fond que ce sujet. Et il a fallu tout le génie du Tasse pour en faire un chef-d'œuvre. Rien n'est en action sur la scène, tout est en dialogues et en récits.

Naturellement, vous ne trouverez pas ici des mœurs et un langage rustiques : ces bergers héroïques, fils de fleuves et de divinités champêtres ont le droit de parler une langue plus pure et plus élégante que celle des pâtres vulgaires, et cependant le Tasse a su être simple et naïf, à la manière des anciens qu'il sait imiter sans qu'on s'en aperçoive, tant les couleurs en sont harmonieusement fondues dans un style où l'art se confond avec la nature même.

La pièce est en cinq actes.

Les scènes les plus remarquables sont celles du premier acte : Le dialogue entre Daphné et Sylvie, puis entre Amintas et Tirsis. Daphné donne à Sylvie les conseils que lui dicte son expérience. Elle compare aux plaisirs de la chasse que lui vante sa compagne les intimes jouissances de l'amour. C'est la cause d'Amintas qu'elle plaide, mais Sylvie déclare que ni lui ni personne ne parviendra à la fléchir, parce qu'elle tient à rester pure et chaste, ce qui pour elle est le premier des biens. Alors Daphné lui fait voir qu'aimer est la loi de la nature, et la voilà qui décrit en couleurs vivantes les amours de tous les êtres sans lesquelles ils cesseraient d'exister. Et chaque partie de ce plaidoyer, chacun de ces tableaux se termine par ce refrain :

Cangia, cangia consiglio
Pazzarella che sei.

« Change, change de résolution, petite folle que tu es ! » Peut-elle se montrer seule insensible quand la nature entière l'invite à aimer ? Tout cela dans les détails est plein de poésie. Mais la scène la plus curieuse est celle où Tirsis s'applique à consoler Amintas des dédains de Sylvie et à faire renaître

en lui l'espérance. Amintas rappelle les jours de son enfance passés auprès de l'inhumaine dont il partageait les jeux et pour qui sa tendresse peu à peu s'est convertie en amour. Puis il lui fait le récit de la piqûre d'une abeille sur la joue d'une bergère, guérie par des paroles magiques et un baiser de Sylvie ; et de la ruse qu'il employa pour s'attirer la même magie et le même baiser ; d'où était résulté un redoublement d'amour, l'aveu qu'il en avait fait et l'accueil dédaigneux dont il était la victime. C'est une imitation très habile du roman d'Achille Tatius : *Les amours de Leucippe et de Clitophon.*

Tirsis, qui n'est autre que le Tasse lui-même, cherche à distraire son ami de sa douleur, en éveillant son émulation pour un art qu'ils cultivent ensemble et où ils peuvent espérer de conquérir des palmes nouvelles. Il lance des traits de satire contre un rival, puis fait l'éloge d'un autre poète, du duc Alphonse et des princesses qui le protègent, de toute la cour enfin. Amintas de son côté ne prend plus intérêt à son art, car celle qui était l'inspiratrice de sa vie s'est éloignée de lui, à jamais peut-être. Mopsus lui a prédit son malheur. « De quel Mopsus parles-tu ? » lui dit-il. Est-ce de celui qui a du miel sur les lèvres, et du fiel dans le cœur ? Ne t'y fie pas, c'est le contrepied de ses prédictions qu'il te faut prendre. Puis il raconte ce que Mopsus lui avait dit à lui-même, lorsqu'il voulut aller à la cour. Il lui en avait fait le plus sombre tableau. Il y arrivait donc rempli de préjugés et de crainte. Mais quelle ne fut pas sa surprise et sa joie en trouvant dans le séjour enchanté un prince chevaleresque qui lui fit un accueil si favorable. « Au seuil de ce palais, comme gardien de ces belles choses, était un homme d'aspect magnanime et robuste. Pour autant que je l'ai compris, je suis resté incertain s'il était duc ou chevalier. D'un front bienveillant à la fois et grave, avec une royale courtoisie, il me pressa d'entrer ; lui, grand et glorieux ; moi, misérable et obscur. Ah ! qu'entendis-je, que vis-je alors ? Je vis de célestes déesses, des nymphes gracieuses et belles, de nouveaux Linus et des Orphées ; j'en vis d'autres encore sans voile et sans nuage, comme la virginale Aurore apparaît aux immortels, quand, projetant autour d'elle ses clartés fécondes, elle répand ses rosées et ses rayons d'or et d'argent ; je vis

Apollon et les Muses... Je me sentis grandir au-dessus de moi-même, plein d'une nouvelle vertu, plein d'une divinité nouvelle, et je chantai les guerres et les héros, dédaignant la rustique poésie des bergers (1). »

C'est par de telles scènes que la pièce devait plaire surtout à la cour de Ferrare. Un chœur célèbre placé à la fin du premier acte fait l'éloge de l'âge d'or où l'on ne connaissait point ce sentiment nouveau de l'*honneur* qui trouble et méconnaît les vraies lois de la nature. Le chœur des bergers et des bergères supplie ce tyran de s'installer dans le palais des rois et sur l'oreiller des grands, mais de les laisser, eux sur lesquels ne se portent pas les regards du monde, suivre les usages des premiers temps. On comprend que cette morale ne devait pas déplaire à la cour de Ferrare et que le Tasse avait ses raisons pour dire son fait à cet ennemi de la nature inventé par l'étiquette et le code des convenances sociales dont bientôt il allait être victime.

L'*Aminta* du Tasse est une merveille. Pour en bien comprendre la valeur, c'est le poème qu'il faut considérer plutôt que le drame. Sans doute la pièce est composée avec art, et ses personnages de fantaisie semblent pris dans la nature,

(1) .... Era sù l'ascio,
Quasi per guardia de le cose belle,
Uom' d'aspetto magnanimo e robusto,
Di cui, per quanto intesi, in dublio stassi,
S'egli sia miglior Duce, o Cavaliero ;
Che con fronte benigna insieme, e grave,
Con regal cortesia, invitò dentro,
Ei grande, e' u pregio, me negletto, e basso.
O' che sentii ? Che vidi allora ? I vidi
Celesti Dee, Ninfe leggiadre, e belle ;
Novi Lini, ed Orfei ; ed altre ancora
Senza vel, senza nube, e quale, e quanta
A gl' Immortali appar vergine Aurora
Spanger d'argento, e d'or rugiade, e raggi ;
E fecondando illuminar d'intorno,
Vidi Febo, e le Muse ; . . . .
. . . .
Sentii me far di me stesso maggiore ;
Pien di nova virtù ; pieno di nova
Deitade : e cantai Guerre, ed Heroi,
Sdegnando pastoral ruvido carme.

tant on y sent battre le cœur humain. Mais ce qu'il y a dans ce drame, c'est le génie de l'épopée et du lyrisme ; disons mieux : c'est le génie de la forme. L'élégance y est poussée si loin qu'elle devient un défaut. Du premier mot jusqu'au dernier tout le style est en fleurs, et ces fleurs sont si bien choisies, si riches et si bien alignées, que le regard à la longue se fatigue à les contempler. On voudrait y voir parfois de ces heureuses négligences comme on en rencontre sous la plume de l'Arioste. Il n'y a pas de beauté sans contraste ; pas d'accord parfait sans accords dissonants. Mais quelle mélodie dans ces vers admirables ! Métastase lui-même, le plus musicien des poètes, n'a pas surpassé l'ineffable douceur de cette langue parfumée, caressante et pure comme au printemps le souffle embaumé de la brise. Jamais non plus on n'a peint l'amour avec plus de délicatesse et de grâce, et quelquefois même de pathétique : le poète y est plus naturel que dans la *Jérusalem*. La chose aurait de quoi surprendre dans un sujet purement fantastique, si l'on ne savait qu'une réalité se cache sous le manteau de la fiction. L'*Aminta* est l'œuvre d'un courtisan comme l'*Esther* de Racine, et l'œuvre d'un amant qui veut plaire à la reine de ses pensées en montrant tout ce que son cœur contient de sensibilité et de généreux dévouement. C'était l'époque où le Tasse se livrait avec toute sa candeur et sa vanité de poète aux enivrements de la cour de Ferrare, et où il aspirait, dit-on, à l'amour de la princesse Éléonore, amour sans espoir, qu'il cachait comme un crime et dont il sentait toute l'inanité. Comme nous l'avons dit, c'est lui qu'il a peint sous les traits de Tirsis, ce berger qui ne sait pas fixer son cœur et que l'amour a rendu malheureux (1). On pourrait dire même qu'il est cet *Aminta* brûlant pour une nymphe

(1) Le Tasse semble avoir prédit sa démence dans les vers suivants de l'*Aminta*, quand il dit de Tirsis : « Plein d'ardeur, en proie à la folie, il parcourut les bois, excitant tout ensemble le rire et la pitié des nymphes aimables et des pasteurs. S'il faisait des choses risibles, ce qu'il écrivait n'était pas digne de risée (*).

(*) .... ardendo
Forsennato egli errò per le foreste,
Sì, ch' insieme movea pietate, e riso
Ne le Vezzose Ninfe, e ne' Pastori.
Nè già cose scrivea degne di riso ;
Se ben cose facea degne di riso.
Aminta, Acte 1er, Sc. 1re.

insensible. On reconnaît encore la situation personnelle de l'auteur dans l'admirable chœur du premier acte, où il célèbre l'âge d'or en maudissant la contrainte qui a banni des mœurs les vrais plaisirs, les joies intimes, les épanchements de la tendresse. Voilà ce qui fait l'intérêt de la pièce et la naïveté des sentiments exprimés par le poète.

Toutefois il y a encore ici, comme dans tous les poèmes de l'auteur, des recherches d'esprit et des jeux de mots jusque dans les moments les plus passionnés ; mais ils n'apparaissent qu'à de rares intervalles. C'est un mérite inappréciable d'avoir su mettre autant de cœur que d'imagination dans un genre aussi artificiel. Je me sers ici du mot *genre*, parce que le terme est reçu ; mais c'est un terme impropre : ce mot ne devrait désigner que le drame en général. La tragédie et la comédie sont des espèces ; à plus forte raison le drame pastoral qui, sous la plume du Tasse, n'est à vrai dire qu'une subdivision de la tragédie. Rien n'est changé dans le mécanisme théâtral : ce sont d'autres personnages et d'autres mœurs ; au lieu de héros, ce sont des demi-dieux. Mais ces personnages et ces mœurs sont du domaine de la fiction ; et le drame est avant tout une peinture idéale de mœurs réelles. Le drame pastoral est donc un genre faux, qui ne peut avoir d'autre valeur que le talent du poète. Il a eu de la vogue, parce qu'il avait reçu la consécration du génie ; mais l'œuvre du Tasse était une brillante exception. Entre les mains de ses imitateurs, le drame pastoral ne devait être qu'un instrument de désorganisation littéraire, qui précipita la décadence de la poésie italienne en servant de prétexte à toutes les extravagances du *bel esprit*.

Parmi les imitateurs du Tasse, il en est un qui est parvenu à la gloire par un drame trop célèbre pour ne pas trouver place dans ce rapide aperçu.

III

Guarini (1), auteur du *Pastor fido*, était un personnage original, né avec l'étincelle du génie, mais fort dédaigneux

(1) Guarini *(Giambattista)*, né à Florence en 1537, est mort à Venise en 1612. Outre le *Pastor fido*, il a composé des pièces de différents genres : odes, sonnets, satires, comédies et traités politiques.

de la poésie et surtout des poètes qu'il regardait comme des êtres atteints d'une maladie mentale et qu'il fallait prendre en pitié. Il n'attachait d'importance qu'à son titre de chevalier. Après avoir enseigné la philosophie à l'université de Ferrare, il fut quatorze ans secrétaire d'État du duc Alphonse. Puis il passa successivement au service des ducs de Savoie et de Mantoue, du grand-duc de Toscane et du duc d'Urbin. La plus grande partie de sa vie fut occupée par des ambassades et plus encore par des procès pour des biens de famille. Dans une vie si agitée, il était difficile de cultiver beaucoup les muses. Guarini ne le fit qu'à ses moments perdus et pour montrer qu'il pouvait rivaliser avec les meilleurs poètes de son temps. Il s'était lié avec le Tasse, et, scandalisé des premières éditions de la *Jérusalem délivrée* publiées sans l'aveu de l'auteur et remplies d'incorrections, il en corrigea un exemplaire de sa main, ainsi que les deux premières parties des *Rime* ou poésies lyriques dont il dirigea une nouvelle édition. Il contestait cependant la supériorité du Tasse avec lequel il s'était brouillé par rivalité et aussi pour on ne sait quelle aventure de cour, et il eut l'ambition de se mesurer avec lui dans l'arène poétique. Entreprendre de grandes œuvres, c'était dangereux, et il aurait fallu ce qui manquait trop à Guarini : des loisirs. C'est dans le drame pastoral qu'il conçut la pensée de lutter contre l'*Aminta*, admiré par tous comme un chef-d'œuvre d'art.

Guarini soumit son œuvre à une longue élaboration, et ne la fit paraître que quand il fut persuadé qu'il avait atteint toute la perfection dont il était capable. Son manuscrit était chargé de ratures, d'additions, de renvois, de changements de toute espèce. Le travail a été recommencé jusqu'à six fois. Et la pièce imprimée était, en beaucoup d'endroits, très différente encore du manuscrit, comme le constatent Tiraboschi et Ginguené. Voilà le secret des œuvres immortelles, quand elles ne sont pas le fruit d'une inspiration spontanée. Aussi le *Pastor fido* fut-il traduit dans toutes les langues de l'Europe et sa réputation s'est-elle maintenue, même après l'extinction du genre aussi faux que bizarre dans lequel la pièce a été conçue. C'est tout à la fois une tragédie, une comédie et une pièce champêtre. Aussi l'auteur l'a-t-il intitulée tragi-comédie pastorale. Mais le succès n'est pas une question de logique ni

de régularité, c'est une pure affaire d'agrément. En littérature, si vous faites abstraction de la moralité, la fin justifie les moyens. Mieux vaut plaire contre toutes les règles que d'ennuyer en les suivant. *Guarini* a plu : il a gagné sa cause. La critique n'y perd pas ses droits. Mais elle est impuissante contre les œuvres qui, par leurs défauts comme par leurs qualités, s'imposent à l'admiration publique.

Le sujet du *Pastor fido* est fort tragique par lui-même. Une nymphe d'Arcadie avait trompé les vœux d'un jeune prêtre de Diane. La déesse fit descendre un fléau sur l'Arcadie. Pour arrêter la contagion, l'oracle consulté déclara qu'il fallait que la nymphe, ou quelque autre se dévouant pour elle, fût sacrifiée à Diane par le prêtre qu'elle avait offensé. Personne n'ayant pris sa place, elle fut conduite à l'autel. Le prêtre saisit le couteau sacré et s'en frappa lui-même. La nymphe alors s'immola sur le corps de son amant. C'est une situation semblable à celle de *Salammbo*, sinon qu'ici les rôles sont renversés. L'histoire de Corésus et de Callirhoé racontée par Pausanias est le germe de ce drame tragique.

Nous ne nous arrêterons pas à présenter une complète analyse du *Pastor fido*. Bornons-nous à signaler les scènes où le poète a voulu rivaliser avec le Tasse. De même que Daphné dans *Aminta* conseillait à Sylvio de renoncer à la chasse pour les délices de l'amour, le berger Linco dans le *Pastor fido* conseille au chasseur Sylvio de laisser les forêts pour la belle *Amarillis* qui lui est destinée Il lui rappelle que l'amour n'a qu'un temps : le printemps de la vie, et que, la saison passée, c'est l'heure des regrets. Puis il fait aussi une description poétique du pouvoir de l'amour sur la nature, au printemps. Il passe en revue le ciel, la terre et les mers dont il peint les attractions amoureuses. Mais c'est quand il peint les amours des oiseaux qu'il a le plus de grâce (1).

(1) Quel augellin che canta
Si dolcemente, e lascivetto vola
Hor da l'abete al faggio,
Ed hor dal faggio al mirto,
S'havesse humano spirto,
Direbbe : Ardo d'amore, ardo d'amore
Ma ben arde nel core ;
E parla in sua favella,

Linco, à la fin de chacun de ses arguments, dit aussi, à la manière de Daphné :

> Lascia, lascia le selve,
> Folle garzon, lascia le fere ed ama.

La seconde scène de l'*Aminta* nous présentait d'un côté l'histoire de l'amour d'Amintas éveillé par une piqûre d'abeille, de l'autre la peinture favorable que fait Tirsis des plaisirs de la cour. Guarini a aussi deux scènes analogues. Au second acte, Mirtil raconte à Ergaste l'origine de son amour pour Amarillis, et le larcin d'un baiser. Le Tasse avait puisé dans Achille Tatius ; Guarini puise dans Théocrite. Des Mégariennes assistant aux jeux de l'Élide ouvrent entre elles un concours. La sœur de Mirtil, amie d'Amarillis, prête des habits de femme à son frère pour lui permettre de prendre part à ce jeu. Amarillis est choisie pour décerner la palme au vainqueur. C'est sur son visage que les concurrentes doivent expérimenter leur savoir. Et c'est à Mirtil que le prix est décerné. L'autre scène est précisément l'opposé de celle du Tasse : au lieu d'un panégyrique, nous avons une satire, une satire sanglante, œuvre d'un poète juvénalesque, mais aussi d'un courtisan malheureux et disgracié.

Le Tasse nous inspire plus d'intérêt par ses illusions que l'auteur du *Pastor fido* par ses invectives amères. Un autre morceau où Guarini a voulu se mesurer avec son rival, c'est le chœur du siècle d'or à la fin du quatrième acte. Tandis que le poète de l'*Aminta* accusait l'honneur d'avoir détruit l'heureuse ignorance du siècle d'or. Guarini distingue du faux honneur l'honneur véritable qu'il invoque comme le don des rares esprits et le maître des grandes âmes *(spirti egregi forma ... de le grand' alme donno)*. Les deux chœurs ont le même nombre de strophes, les vers sont d'égale mesure et les rimes sont identiques. Au point de vue de l'art, c'est la même perfection des deux côtés. Guarini s'écrie dans une note sur le chœur : « Noble exemple, exemple

> Si che l'intende il suo dolce desio :
> Et odi a punto, Silvio,
> Il suo dolce desio,
> Che gli risponde : Ardo d'amore, anch' io.

peut-être unique dans notre langue, où la postérité pourra juger de ce qu'ont pu faire *deux poètes si illustres* et si estimés de notre temps, qui ne se sont jamais rencontrés dans aucun sujet, *où ils aient pu si bien lutter d'art et de génie* (1). » Comme on le voit, Guarini avait conscience de son art. Quant au génie, il n'avait que celui de l'imitation. Ce qui constitue l'originalité de Guarini, c'est l'art qu'il met en ses récits et plus encore en ses descriptions de la nature champêtre, quels que soient d'ailleurs les artifices d'un style trop recherché dans sa parure. L'auteur du *Pastor fido* possède aussi l'éloquence du cœur ; il a des scènes émouvantes, imprégnées de l'accent d'une véritable tendresse, et où chaque mot est un véhicule de passion. Ce qui est caractéristique aussi, c'est l'art de la mise en scène, le mouvement du spectacle qui devait contribuer à donner l'essor à la musique d'opéra dont la naissance date de la même époque. Ginguené signale avec raison, « la marche triomphale des chasseurs, qui célèbrent, en chantant, la victoire de Silvio sur le sanglier d'Érymanthe, et qui vont offrir à Diane la hure de ce monstrueux ennemi ; le chœur des prêtres de Diane qui conduisent Mirtil à l'autel où il doit être immolé, et l'affluence du peuple qui entoure le lieu du sacrifice, lorsque d'abord Carino rend plus terrible la position du sacrificateur et de la victime, en leur apprenant que l'un est le fils de l'autre, et qu'ensuite le vieux Tirenio vient leur expliquer les oracles, leur rendre la vie, le bonheur et annoncer à l'Arcadie la fin de tous ses maux ! »

Voici quelques extraits du *Pastor fido* qui peuvent donner une idée de l'art du poète et de ses jeux d'expression d'une hardiesse singulière.

Après la scène de la *Cieca* ou du Colin Maillard (scène II du 3e acte) il y a une scène où Amarillis demande à Mirtil de s'éloigner d'elle, parce qu'elle croit ne pouvoir s'unir à lui.

En voici la fin :

Amarillis.

Partiti, e ti consola,
Ch' infinita è la schiera
De gli' infelici amanti.

(1) Édition du *Pastor fido*, 1602, p. 249.

Vive ben' altri in pianti
Si come, tu Mirtillo : ogni ferita
Hà seco il suo dolore,
Nè sè tu solo à lagrimar d'Amore.

Mirtillo.

. . . . . . son ben solo
Miserabile esemplo
E de' vivi, e de' morti, non potendo
Nè viver, nè morire.
. . . .
Ah dolente pastita,
Ah fin de la mia vita.
Da te parto, e non moro ? e pur i' provo
La pena de la morte,
E sento nel partire
Un vivace morire,
Che dà vita el dolore,
Par far che moia immortalmente il core.

Et ce jeu de mots :

Mori morto Mirtillo.

Et ceci encore :

Silvio.

Dimmi, Dorinda mia, come ti pugne
Forte lo stral ?

Dorinda

Mi pugne sì, cor mio,
Ma ne le braccia tue
L'esser punta m'è caro, e' l morir dolce.

Comme exemple d'énergie, citons ces vers de la scène VII du 4e acte, où Coridon exhale son mépris pour Corisque qui l'a trompé : « Qu'ai-je perdu ? Une beauté sans honneur, un visage sans expression, une poitrine sans cœur, un cœur sans âme, une âme sans foi, une ombre vaine, une larve, un cadavre d'amour. » Voici le texte :

Che cosa ho io perduto ? una bellezza
Senza onestate (1), un volto senza senno,
Un petto senza core, un cor senz' alma,

(1) Certaines éditions portent *honestate*. Le vrai mot italien est *onestà*. Le poète aura, pour le besoin de son vers, préféré le mot latin avec ou sans *h*.

Un' alma senza fede, un' ombra vana,
Una larva, un cadavero d'Amore.

Peut-on porter plus loin l'éloquence de l'indignation méprisante ?

La scène 1re du 5me acte contient ces vers si profondément sentis sur l'attachement au sol natal :

. . . . ai fine
« Torno canuto, onde partii gia biondo.
Pur é soave cosa à chi del tutto
Non é privo di senso il patrio nido :
Che dié natuta al nascimento humano
Verso il caro paese, ov' altri è nato
Un non se che di non inteso affetto,
Che sempre vive, e non invecchia mai.
Come la calamita, ancor che lunge
Il sagace nocchier la porti errando,
Hor dove nasce, hor dove more il sole,
Quell' occulta virtute ond' ella mira
La tramontana sua, non perde mai
Cosi chi và lontan da la sua patria ;
Benche molto s'aggiri, e spesse volte
In peregrina terra ancor s'annidi ;
Quel naturale amor sempre ritiene,
Che pur l'inchina à le natie contrade. »

« Enfin je reviens la tête blanchissante au lieu d'où je partis enfant. L'homme qui n'a pas perdu tout sentiment trouve de la douceur à revoir son nid paternel. La nature nous inspire en naissant un certain penchant d'affection qu'on ne comprend pas, mais qui ne meurt jamais, et qui nous ramène involontairement vers le lieu de notre naissance. Ainsi que la boussole que le pilote habile porte partout, du levant au couchant, ne perd jamais la direction du pôle, de même nous pouvons nous éloigner de notre patrie, errer de pays en pays, souvent même nous fixer sur une terre étrangère, toujours le penchant naturel renaît en nous, et nous rappelle au lieu où nous avons vu le jour. »

Guarini avait une grande qualité : il cherchait la perfection dans l'art des vers. Comme le Tasse, et plus encore que lui s'il est possible, il soumit ses œuvres à l'appréciation sévère des premiers littérateurs de son siècle, avant de les livrer à la publicité. Heureux temps, où les écrivains trouvaient des

amis assez éclairés et assez dévoués pour revoir attentivement leurs écrits, et avaient eux-mêmes assez conscience de leur art pour se rendre aux justes observations de la critique ! Guarini consacra presque tous ses loisirs au *Pastor fido* qu'il travailla et retravailla sans cesse, pour arriver à force d'art au naturel, but suprême de l'art, qui a besoin d'artifice, mais qui s'étudie à le cacher. C'est ainsi qu'il est parvenu à donner un corps à la fantaisie pure, et une expression vraie aux plus fausses pensées.

Le *Pastor fido* est un drame plein d'inconvenances et d'indécences tantôt voilées et tantôt sans voile. Il y a là des nymphes sans pudeur, que le poète semble avoir ramassées au coin des rues dans une nuit d'orgie. Le poète connaissait son époque. Ce siècle buvait l'immoralité comme l'eau. Mais c'est travestir étrangement la mythologie que de faire jouer à des nymphes ce rôle ignoble de comédie éhontée. Le sensualisme païen n'allait pas jusque-là. Nous n'hésitons pas à flétrir ces peintures voluptueuses comme un piège séducteur tendu à la jeunesse par un poète coupable, et d'autant plus coupable qu'il était maître de sa fantaisie, qu'il affichait des prétentions philosophiques et qu'il n'avait pas à peindre des mœurs réelles. C'est un funeste exemple qui eut et devait avoir des imitateurs. Dans la comédie, nous constatons avant tout l'influence de la société sur la littérature ; dans la pastorale de Guarini, nous voyons surtout l'influence de la littérature sur la société, et nous dénonçons des poètes corrupteurs que l'on peut admirer comme artistes, mais que l'on ne peut estimer comme hommes.

Lorsque Guarini fut envoyé à Rome par la ville de Ferrare, pour complimenter Paul V sur son élévation au trône pontifical, l'illustre cardinal Bellarmin lui reprocha, dit-on, d'avoir fait plus de mal à la religion et aux mœurs par son *Pastor fido* que Luther et Calvin par leurs hérésies. Nous approuvons la sévérité de Bellarmin, mais il est permis de douter que le grand théologien ait formulé un jugement aussi sévère. Une hérésie qui brise l'unité de la foi, qui provoque les guerres les plus sanglantes et prépare le règne de l'impiété, ne peut être comparée aux peintures immorales d'un poème qui n'était pas conçu du moins dans un esprit d'hostilité à la religion. Que devait donc penser Bellarmin des comédies de Bibbiena et de Machiavel, représentées en cour de Rome devant le sacré

Collège ? Quel progrès moral s'était accompli dans l'Église catholique à la fin du seizième siècle ! L'ivraie s'était séparée du bon grain. Mesurez l'abîme qui sépare Bibbiena de Bellarmin et vous comprendrez la différence des temps. C'est sans doute en songeant au succès du *Pastor fido* que l'austère controversiste était frappé de l'influence délétère de ce drame séduisant. On réussit mieux en flattant les vices des hommes qu'en leur montrant le chemin de la vertu. Mais acheter la gloire à ce prix, c'est la payer trop cher.

La critique est partagée sur le mérite relatif de l'*Aminta* et du *Pastor fido*. Les uns préfèrent le poème du Tasse, d'autres celui de Guarini ; d'autres enfin les placent sur la même ligne.

Nous ne comprenons pas qu'on puisse comparer le style de Guarini à celui du Tasse. L'auteur du *Pastor fido* connaît tous les secrets de l'art : ses récits ont autant d'élégance que d'entrain ; ses descriptions champêtres sont colorées d'une douce lumière ; le dialogue, qui souvent se traîne, est parfois très vif et très passionné. Il y a des situations touchantes où le poète sait remuer la fibre du cœur ; mais au milieu de toutes ses qualités, que d'idées vides ! que d'affectation ! que de surabondance étudiée !

On s'étonne que le poète soit à l'aise au milieu de tous ces raffinements de style, et qu'il paraisse naturel, alors même qu'il n'est qu'ingénieux ; mais en y regardant de près, on découvre bientôt l'artifice, et on admire l'artiste plus que le poète. L'artiste, en effet, est d'une habileté merveilleuse. Toutes les formes de versification lui sont familières, et il passe de l'une à l'autre avec autant de facilité qu'un virtuose en met à parcourir toutes les gammes de son clavier. Comme musicien de style, Guarini est à la hauteur du Tasse. Ses vers, sans être plus mélodieux, se prêtent mieux encore à l'inspiration musicale. Le Tasse est parfois monotone, et l'harmonie est plus intérieure. Guarini est toujours varié, et ses cadences et ses rythmes accentués, sautillants, saccadés, font jaillir la note sous les paroles. On croirait lire un drame lyrique de Métastase. C'est déjà la même mythologie de cour. La pompe du spectacle, les chœurs, le ballet du jeu de la *Cieca* accompagné du chant et de la symphonie, tout annonce le mélodrame ; il n'y manque que la main d'un Pergolèse.

Voilà au seizième siècle le drame italien sous toutes ses

formes, auxquelles on pourrait ajouter encore la création de l'opéra. Qu'on n'accuse donc pas de stérilité dramatique le siècle de la Renaissance en Italie. L'action y fait défaut, mais non pas l'habileté du mécanisme ni la perfection du style.

Nous sommes loin d'avoir donné une idée complète de la fécondité littéraire de ce grand siècle. Que de richesses nouvelles si nous voulions parcourir les chefs-d'œuvre didactiques imités de Virgile, mais imités avec indépendance : tels que les *Abeilles* de Ruccellai ; la *Coltivazione* de l'Alamanni (1), un des plus beaux poèmes de l'Italie, trop inconnu en France ; la *Nautica* du savant Baldi (2), célèbre aussi dans l'églogue et le sonnet ; l'*Art poétique* de Muzio (3), écrit en italien et pour l'Italie ; les petits poèmes d'un disciple de l'Arioste, Tansillo (4) sur la propriété champêtre *(il Podere)*, et la nourrice *(la Balia)*, où le poète conseille aux mères, comme plus tard J. J. Rousseau, d'allaiter elles-mêmes leurs enfants ; puis les satires d'un habile imitateur de l'Arioste, Ercole Bentivoglio (5), intéressantes pour l'histoire des mœurs comme pour l'art du style ; et les emportements *juvénalesques* de l'Alamanni, banni de Florence, lançant, comme Dante, du fond de son exil, l'invective à sa patrie, et comme lui, hélas ! appelant contre elle la main de l'étranger pour la délivrer de ses tyrans (6) ; puis la satire burlesque de Berni et de son école

(1) Alamanni *(Luigi)*, 1495-1556. Né à Florence. Outre la *Colti, vazione*, il a composé *Girone il Cortese* (Giron le Courtois) à la sollicitation de François Ier auprès de qui il s'était réfugié, après la conspiration contre Jules de Médicis (depuis le pape Clément VII), l'*Avarchide* ou le *Siège de Bourges*, plusieurs pièces dramatiques, épigrammes, satires, fables, élégies, poésies lyriques, etc.

(2) Baldi *(Bernardino)*, 1553-1617. Né à Urbin. Il a écrit aussi des *Commentaires sur Vitruve* et sur les *Problèmes de Mécanique* d'Aristote.

(3) Muzio *(Girolamo)* fit pour la muse italienne, avec une louable indépendance de jugement, ce que Vida fit pour la muse latine.

(4) Tansillo *(Luigi)*, 1510-1568. Né à Venosa. Son *Eglé* est un des premiers essais de drame pastoral.

(5) Bentivoglio *(Ercole)*, 1506-1573. Né à Bologne. Il a écrit des comédies, des sonnets, des églogues et surtout des satires qui l'ont mis au premier rang après l'Arioste.

(6) Alamanni invoquait François Ier, comme Dante avait invoqué l'empereur d'Allemagne.

qui n'a rien de commun, pour le style, avec les formes triviales de Scarron, mais qui poussa la licence à ses dernières limites, — je ne parle pas des satires sans nom de l'Arétin, chefs-d'œuvre de grossièreté, d'effronterie et de bassesse, que l'art condamne autant que la morale ; — enfin les innombrables productions lyriques de cette époque dont l'énumération serait trop longue ; car un nombre infini de poètes de talents divers se sont exercés dans ce genre, qui ne demande qu'une heure d'inspiration.

Avant d'aborder la poésie lyrique par laquelle nous terminerons le tableau de la poésie au XVI[e] siècle, arrêtons-nous un moment à l'école de Berni.

CHAPITRE V.

Berni et la satire burlesque.

La satire burlesque fut un genre national en Italie. La satire sérieuse qui veut corriger les vices en les fustigeant a eu ses représentants aussi : l'Arioste surtout, bien supérieur à ses émules Alamanni et Bentivoglio ; mais le tort de la satire sérieuse était de marcher sur les traces des anciens, ce qui était le moyen de ne point les égaler. Mais dans la satire badine dont l'unique but était de rire de tout en pleine liberté, les Italiens ont été créateurs et, grâce à quelques poètes dont le principal fut Berni, ils ont depassé les Français, non par l'esprit, mais par les qualités vraiment littéraires du langage. Sachez écrire et dites ce que vous voudrez, vous aurez des lecteurs. Le genre dont nous parlons ici est absolument sans noblesse, car il admet toutes les grossièretés et toutes les plaisanteries de bas étage ; mais chez une race d'une oreille si musicale et d'un œil si sensible aux formes vivement colorées, les vertus de la langue servent de passeport à tous les vices. Le siècle d'ailleurs, nous le savons, ne rougissait de rien et accueillait naïvement l'impudeur. Dans le burlesque, le chanoine Francisco Berni s'est élevé jusqu'au génie par le naturel de son esprit et surtout de son style : il a donné son nom au genre qu'il a créé et que les italiens appellent *bernesque*. En traitant de l'épopée, nous avons parlé de la transformation que Berni fit subir au *Roland amoureux* de Boïardo. Mais c'est à ses pièces burlesques qu'il doit surtout sa renommée. A propos de tout et à propos de rien, il rit et fait rire avec une si élégante facilité qu'il désarmerait la critique, si le goût qu'il blesse dans le fond en le respectant dans la forme pouvait lui pardonner des écarts dont la morale la moins austère est cruellement offensée. Cette facilité dans l'enjouement semble couler de source et n'avoir rien coûté à

l'auteur, tandis que ses manuscrits portent la trace de remaniements nombreux. Il donnait à ses pièces le nom de chapitres : *capitoli*.

Citons comme exemple de sa manière ce qu'il dit de la peste, dans un capitolo adressé au cuisinier du prélat auquel il était attaché : « D'abord, elle emporte tous les gueux, elle les détruit par milliers, et c'est un grand bien qu'elle fait de les tirer de peine ; vous n'avez plus à l'église de gens qui vous heurtent, qui vous pressent au plus beau moment du lever-dieu. Chacun peut acheter ou emprunter ce qui lui plaît : achète à crédit, fais des dettes tant que tu voudras, tu n'auras bientôt plus de créanciers qui te gênent ; s'il t'en vient quelqu'un, dis que tu as mal à la tête, que tu sens une douleur sous le bras, il s'enfuira, sans même oser tourner la tête. Si tu sors après t'être plaint de cette manière, rien ne te fait obstacle ; au contraire, on te fait place, on te rend partout des honneurs. Si tu es maître de toi-même, tu l'es aussi des autres ; tu les vois faire les actions les plus étranges, et tu t'amuses de leurs craintes. Alors toutes les lois, tous les usages sont changés, tous les plaisirs honnêtes nous sont accordés ; il est à peu près permis à tous les hommes d'être fous ; alors surtout, on fuit le travail, et c'est ce qui fait que je suis le très humble serviteur de la peste, que j'aime beaucoup mieux que lui. On mène une vie douce et paisible, une vie de choix, et l'on partage gaîment ses journées entre le dîner et le souper. As-tu quelque vieux parent riche, tu peux être sûr d'en hériter, pour peu qu'il meure chez lui un seul de ses gens ; mais je crains que ceci ne soit contraire à la foi ; je ne le dis donc que par manière d'exemple, de peur qu'on n'aille dire de moi : c'est un incrédule... Enfin, pendant la peste, chacun fait ce qu'il veut ; c'est le vrai temps de cette précieuse liberté si chère à tout le monde. Les biens et les personnes sont en sûreté ; fussiez-vous aveugle, vous retrouvez les choses où vous les avez mises. Le temps de la peste est donc véritablement le siècle d'or, et ce primitif état d'innocence et de nature. Conclus avec moi, maître Pierre, que ce temps est aussi le plus beau de toute l'année (1). »

La traduction ne donne qu'une pâle idée de la plaisante

(1) Voir Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. IX.

désinvolture de ce langage dans les vers du poète. En général, Berni ne sort pas du ton badin, sauf dans les sonnets qui sont parfois très licencieux, surtout celui qu'il fit à l'adresse de l'Arétin, sans doute en guise de défi. Un de ses *capitoli* toutefois est d'une extrême violence : c'est celui qu'il lança contre notre pape Adrien VI, ancien professeur à l'Université de Louvain et précepteur de Charles-Quint auquel il dut son élévation au pontificat suprême.

Outre la jalousie italienne, la pièce de Berni révèle le désarroi des poètes si bien choyés à la cour de Léon X et fort négligés par un pape qui voulait faire régner dans son clergé l'austérité des mœurs. Ginguené se demande avec raison comment un chanoine ou un jeune prêtre aspirant à le devenir a pu se livrer à d'aussi violentes attaques contre le souverain pontife et les cardinaux qui l'avaient élu.

Ce poète, né à la fin du XVe siècle, à Lamporecchio, en Toscane, sortait d'une noble famille florentine. Il eut une triste fin. S'étant retiré à Florence, il était devenu le familier du cardinal Hippolyte de Médicis et du duc Alexandre. Ce dernier voulut faire de Berni l'exécuteur de sa haine contre son cousin. Le poète, victime de son refus, mourut empoisonné, de même que son protecteur et ami, le cardinal Hippolyte, en 1536, vers la quarantième année de son âge.

Nombreux furent ses imitateurs parmi lesquels se signalèrent Mauro, Varchi, Firenzuola, Lasca, Simeoni, Nelli, Caporali, tous plus ou moins insignifiants pour le fond, mais distingués par le talent. Aucun de ces poètes ne s'est confiné exclusivement dans ce genre : c'était même pour de graves esprits, comme l'historien Varchi et plus tard pour Galilée lui-même, une sorte de détente, une façon de se dérider par quelque folle plaisanterie sur une matière où il semble qu'il n'y ait rien à dire, comme la fève ou les raves, les pieds de mouton ou les anguilles, le fenouil ou les œufs durs, en faisant sortir de là par le contraste et le paradoxe, les choses les plus inattendues et les plus sérieusement extravagantes.

Ce n'est donc pas un signe de l'épuisement des esprits, qui s'exerçaient sur les sujets les plus variés et dans tous les genres.

CHAPITRE VI.

LA POÉSIE LYRIQUE.

I.

Les écrivains les plus éminents de ce siècle ont cultivé avec prédilection le *sonnet* et la *canzone*, pour marcher sur les traces de celui qu'on aimait à appeler l'amant de Laure. Le cardinal Bembo avait donné la première impulsion en ramenant la poésie italienne à l'élégance et à la pureté de Pétrarque. Le modèle était dangereux ; ceux qui voulurent l'imiter pour le fond comme pour la forme ne firent qu'exagérer ses défauts, sans lui dérober le secret de son style. Mais quelques-uns, tels que Molza, Cappello, Muzio, Varchi, Caro (1), conservèrent assez d'indépendance d'esprit et assez de puissance d'imagination pour s'exprimer eux-mêmes en ne demandant à Pétrarque que la perfection de sa langue. D'autres eurent le courage de s'affranchir du joug de l'imitation, et enrichirent la poésie italienne en ajoutant l'énergie à la grâce pétrarquesque. Casa (2) versa la vigueur dans les veines de la poésie énervée. Une autre école, l'école napolitaine, suivit une direction nouvelle et se distingua par un grand art de composition. Costanzo, le plus original et le plus habile des poètes napolitains, donna malheureusement

(1) De ces *pétrarchistes* trop exclusivement préoccupés de la forme, il en est deux qui ont surpassé les autres : VARCHI (*Benedetto*), historien et poète florentin (1502-1565) et CARO (*Annibal*), né en 1507 à Citta-Nova, mort à Rome en 1566, excellent traducteur de l'*Énéide* en vers sciolti, traducteur aussi de la *Rhétorique* d'Aristote et de *Daphnis et Chloé* de Longus.

(2) DELLA CASA *(Giovanni)*, prélat dont le talent valait mieux que le caractère. Il a laissé les ouvrages suivants : *Galatée* ou *la manière de vivre dans le monde*, *De Officiis inter potentiores et tenuiores amicos*, traduit en italien par l'auteur, et des poésies lyriques commentées par Ménage.

dans toutes les subtilités raffinées des poètes à la mode, et ses nombreux imitateurs, s'autorisant de son exemple, peuplèrent le Parnasse de poétiques extravagances.

Tous ces poètes venaient échouer contre le même écueil : l'amour de tête, l'amour non pas idéal, mais idéaliste, l'amour sans réalité. En pratique, la plupart étaient très positifs ; en théorie, c'étaient des amoureux de fantaisie, analysant les perfections imaginaires de leurs dames, et, dans leurs abstractions sentimentales, faisant voltiger l'âme aimante sur toutes les tresses des cheveux, comme sur tous les traits du visage de la femme aimée, pour se reposer au balcon de ses yeux. De là elle embrasait de ses rayons de flamme le cœur aimant qui se fondait comme la cire au soleil. Puis, pénétrant au sein de l'âme aimée, le poète, car je ne dis pas l'amant, le poète, veuf de son âme et de son cœur, était mort et ne vivait plus que dans l'âme de celle qui l'avait converti en un brasier dont il ne restait plus que la cendre. C'est là le fond de tous ces sonnets langoureux, où les mots jouent ensemble dans un cliquetis de phrases qui brillent sans échauffer. Faut-il en vanter la forme ? La langue est belle sans doute, mais, en matière de sentiment, qu'est-ce que le style quand il ne vient pas du cœur ? On cherche l'homme et l'on ne trouve le plus souvent que l'auteur : voilà l'impression générale que laissent les productions lyriques du seizième siècle. Guarini, qui s'est également exercé dans ce genre, y apparaît avec les qualités, mais aussi avec les défauts exagérés encore de son *Pastor fido*. Deux autres poètes, Guidiccioni (1) et Alamanni sont sortis de l'ornière commune pour déplorer les malheurs de l'Italie, reine découronnée qui rampait comme une esclave aux pieds de ses maîtres. Mais c'est encore à Torquato Tasso qu'appartient le sceptre du lyrisme.

Dans ce genre, le Tasse hérita de son père la noblesse de l'expression, l'harmonie du style et la libre imitation des anciens. Rarement il atteignit la perfection parce qu'il ne songeait pas à faire des chefs-d'œuvre lyriques. Ses *sonnets*

(1) Guidiccioni *(Giovanni)*, né en 1480 à Via Reggio, près de Lucques, mort en 1541. C'était un grand personnage : il fut évêque de Fossombrone, accompagna Charles-Quint dans son expédition de Tunis, en qualité de nonce du Pape, et fut gouverneur de la Romagne et de la Marche d'Ancône. Ses *Rime* débordent de patriotisme.

et ses *canzoni* n'étaient que des distractions d'esprit ou des pièces de circonstance. Mais il est toujours inspiré, et aux qualités paternelles il ajoute l'élévation des idées et la chaleur du sentiment. Bernardo avait pris Horace pour modèle ; Torquato eut l'ambition de suivre le vol de Pindare. Aussi mit-il plus de grandeur dans la *canzone* que tous les poètes de l'Italie, sans en excepter Pétrarque. Comme tous les lyriques de son temps, il célébra l'amour ; ses odes érotiques tiennent parfois d'Épicure plus que de Platon. Mais il a célébré aussi les héros de la tiare, et a semé le germe de l'ode sacrée en de pieux cantiques. Le Tasse pouvait être le David de l'Italie, si son siècle ne l'avait détourné de sa voie, en faisant, peu s'en faut, de l'amour profane le seul diapason de la lyre. L'amour divin trouva pourtant un digne interprète, et c'est à une femme qu'en revient la gloire.

II.

Vittoria Colonna et Michel-Ange.

Le goût de la poésie était si général parmi les hautes classes de la société dans l'Italie du seizième siècle, que l'on a compté jusqu'à *cinquante femmes-poètes*. Plusieurs se sont illustrées presque à l'égal des plus grands noms. Veronica Gambara, Gaspara Stampa, surnommée la *Sapho* de son siècle, Tullia d'Aragona, femmes de haute naissance, se sont immortalisées en chantant leurs amours. Mais la plus célèbre de ces muses de la grâce et de la poésie, est cette Vittoria Colonna (1), aussi distinguée par ses vertus que par ses talents ; Vittoria Colonna, l'idéal de Michel-Ange, autre Béatrice de ce Dante du pinceau et des arts plastiques, autre Laure de cet autre Pétrarque, lequel tenait la plume de la même main qui avait conçu et exécuté le tableau du *Jugement dernier*, la statue de *Moïse* et le *Dôme de Saint-Pierre*, trois immortels chefs-d'œuvre dans trois genres différents, dont un seul suffirait à égaler l'auteur aux plus grands génies de tous les siècles.

(1) Née en 1490, morte en 1547. Elle était fille de Fabrice Colonna, grand connétable de Naples.

Nous ne sortirons pas du seizième siècle sans déposer notre humble hommage aux pieds de Vittoria, figure angélique, la plus pure et la plus divine qu'ait produite l'Italie. Deux grands poètes avaient été proclamés divins : Dante et l'Arioste ; encore n'était-ce qu'après leur mort. Vittoria mérita, pendant sa vie, cette apothéose. La famille à qui elle doit sa naissance est célèbre dans les fastes de la noblesse italienne, mais combien elle fut ennoblie par cette grande âme et ce cœur généreux ! Elle épousa le célèbre marquis de Pescaire, qui était digne de lui donner sa main. Qu'il devait être heureux lorsque, revenant de la guerre couronné du laurier vainqueur, il retrouvait une épouse fidèle assise à son foyer, pleurant en vers sublimes l'absence de son mari, et, fière de presser un héros dans ses bras, se consacrait à célébrer sa gloire ! Comme elle tremblait, en pensant aux dangers que courait d'Avalos sur les champs de bataille ! Comme elle gémissait sur son sort, quand, à Ravenne, il fut fait prisonnier ! Et lui, pour consoler sa tendre amie et tromper les ennuis de la captivité, il écrivait un dialogue sur l'*Amour*, adressé de Milan à la moitié de son cœur. Le temps des dernières épreuves et de la suprême séparation approchait pour elle. La lyre ne fléchit pas le sort ; Orphée eut beau charmer les dieux dans les enfers ; il n'en ramena pas son Eurydice.

Frappé dans les champs de Pavie, d'Avalos survécut une année à ses blessures. Pour le détacher de l'Espagne, les princes de l'Italie lui offraient la couronne de Naples. L'ambition, unie à la voix du patriotisme, disait à la noble épouse : « Accepte, Vittoria, tu seras reine, et le plus beau joyau de l'Italie sera ton diadème. » Mais Vittoria, n'écoutant que la voix de l'honneur, écrivait à son époux : « Souviens-toi de la vertu, qui t'élève au-dessus de la fortune et des rois. Ce n'est point la grandeur des États ni les titres qui font la gloire ; c'est par la vertu seule que s'acquiert l'honneur, qu'il est beau de transmettre sans tache à ses descendants. » Quand mourut d'Avalos, elle se renferma dans le deuil de son cœur, pour le pleurer et chanter sa valeur. L'élégie et l'ode héroïque jaillirent tour à tour de ses doigts harmonieux.

Jeune encore, ses vertus, son génie, ses malheurs rendaient sa beauté sacrée, et de grands princes aspirèrent à sa main.

Aucun d'eux ne réussit à lui faire oublier d'Avalos. Elle lui resta dévouée à la vie, à la mort, et fut le plus parfait modèle de la fidélité conjugale. Durant sept ans, sa muse éplorée redit à l'Italie ses regrets et la gloire d'un époux mort au champ de l'honneur. « Si Alexandre eût été contemporain de Vittoria, dit l'Arioste dans le *Roland furieux*, il n'aurait pas désiré d'autre muse pour chanter ses exploits, et n'eût point envié la trompette d'Homère, qui célébra ceux d'Achille »

Quand le temps, ce grand médecin de l'âme, eut amorti ses douleurs, elle tourna vers Dieu ses pensées, et l'Italie eut aussi son David sur les marches d'un trône. Elle fut la première qui publia un recueil de poésies sacrées, *rime spirituali*, empreintes d'un mysticisme élevé, quoique souvent trop subtil.

La poésie de Vittoria eût été plus excellente encore, si elle s'était moins attachée aux formes artificielles de la poésie de Pétrarque. Michel-Ange, en célébrant son amie, trouva de plus mâles accents dans son commerce avec Dante dont il se serait plus exclusivement inspiré, si la pente de sa tendresse ne l'eût conduit à combiner en lui le génie des deux maîtres. La main habituée à ciseler le marbre était moins habile à ciseler la phrase. On en voit la preuve dans ses nombreuses retouches. Quoi qu'il en soit, c'est un admirable spectacle que de voir le souverain artiste lutter sans désavantage avec la femme-poète la plus brillante de son siècle. Et il y a ceci à remarquer : c'est que cette race italienne, si légère dans ses mœurs, avait de l'art un tel respect sacré que l'amour de Michel-Ange pour la beauté incarnée en Vittoria se confond avec l'amour de la beauté divine.

Voici deux sonnets qui feront voir que Michel-Ange, poète par le sentiment et la pensée, savait s'élever aussi haut que ses modèles dans leurs meilleures inspirations.

Sonnet III

sur Vittoria Colonna.

« L'attrait de ce beau visage me soulève vers les cieux, car aucun autre charme de la terre ne délecte ma vue, et, grâce à cette beauté, je monte encore vivant parmi les esprits

célestes, faveur qui fut accordée ici-bas à si peu de mortels !

L'œuvre divine en elle manifeste tellement l'ouvrier, qu'elle me ravit à lui par des impressions aussi divines, et que j'y puise intarissablement mes idées, mes inspirations, mes œuvres, mes paroles, dans le feu dont je brûle pour l'angélique modèle !

Si je ne puis détacher mes regards de ses yeux, c'est qu'en eux seuls je découvre ma vraie lumière, la lumière qui m'éclaire la route vers mon Dieu.

Et si je me consume délicieusement dans leur clarté, c'est que je sens se refléter dans ma propre glace cette joie inextinguible qui dilate éternellement dans le ciel le cœur de ceux qui jouissent de l'éternelle beauté. »

Sonnet XXII

sur Dante.

« Ce qu'il y aurait à dire de lui ne pourra jamais être dit, car son génie s'alluma à des sphères trop hautes pour les mortels ; il est plus aisé de flétrir ce vil peuple qui l'outragea que de s'élever jusqu'à l'éloge d'un tel poète !

Il descendit dans les royaumes du péché pour nous faire la leçon de nos fautes ; puis il nous releva jusqu'à Dieu lui-même ; le ciel ne refusa pas d'ouvrir ses portes à celui à qui sa patrie refusa d'ouvrir les siennes !

Ingrate patrie, qui, en faisant son malheur, fais ta propre honte, et qui montres ainsi une fois de plus que c'est aux plus parfaits et aux plus forts que sont réservées les plus glorieuses misères !

Que son exemple serve pour mille, puisqu'il n'y eut jamais d'exil aussi indigne que son exil, comme il n'y eut jamais sur la terre un plus grand proscrit que lui. »

Voilà, dans ses manifestations diverses, la poésie italienne au XVIe siècle. Dans l'ordre de la pensée, si l'on en excepte Machiavel, rien de hardi, d'original, de profond. Éloquence, philosophie, politique, en général sont lettres mortes. L'Église, après Léon X, avait à lutter contre la Réforme pour sauvegarder l'orthodoxie ; les princes ne souffraient autour d'eux que des courtisans et des amuseurs. C'est dire que cet

âge ne fut pas celui de la prose. Mais en poésie, mais dans l'art des vers, il n'a manqué qu'une chose à ce siècle : l'abandon de cette manie imitatrice qui ne multiplie les talents qu'en raréfiant le génie.

Quand on considère dans leur ensemble les grandes œuvres et les grands poètes de cette époque féconde, on reste ébloui de tant de magnificence, et, malgré l'absence d'originalité d'un grand nombre de productions d'ailleurs si remarquables par les qualités de la forme, et malgré les réserves que la morale et le goût nous imposent, l'art nous oblige à déclarer que, dans le domaine de l'imagination, cette époque est la plus brillante, non seulement de l'Italie, mais de l'Europe moderne avant notre âge. Si le dix-septième siècle en France s'éleva beaucoup plus haut dans la poésie dramatique, combien il lui est inférieur dans les deux genres les plus poétiques : l'ode et l'épopée.

QUATRIÈME SECTION.

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE OU SIÈCLE DES SEICENTISTI (1).

CHAPITRE I[er].

SITUATION POLITIQUE.

L'éclat dont avait brillé la poésie au siècle de Léon X disparut avec la génération des grands poètes que ce siècle avait formés. Depuis la fin de cet âge de splendeur jusqu'à Métastase, c'est-à-dire pendant un espace de cent et cinquante années, le génie italien fut couvert d'un nuage. On eût dit que la poésie, émue des malheurs du Tasse, s'était ensevelie avec lui dans sa prison. Ce fut, en effet, dès cette époque que s'établit le règne du mauvais goût qui corrompit la plupart des productions du dix-septième siècle, le plus stérile de l'Italie. Les auteurs de ce temps, *Seicentisti*, sont flétris par les Italiens eux-mêmes, jaloux de leur gloire littéraire. Nous pouvons donc, sans blesser aucune susceptibilité nationale, revendiquer les droits du bon sens et de l'art, et, sous les brillants dehors d'une pompe affectée, montrer l'indigence de la pensée et du cœur.

On se demande comment ce pays a pu tomber tout à coup dans une si complète décadence : c'est la faute des événements.

Après avoir été le théâtre de la rivalité sanglante des deux souverains les plus puissants de l'Europe, qui se disputaient sur son sein l'empire du monde, l'Italie, asservie à la maison

(1) C'est par les nombres cardinaux que les siècles littéraires se désignent en Italie. On néglige le mille et on compte six cents depuis 1600 jusquà 1700. Les écrivains du XVII[e] siècle sont les *Scrittori del Seicento* ou les *Seicentisti*. On dit aussi *Secentisti*.

d'Autriche, vit s'éteindre les dernières lueurs de sa liberté mourante. De quelle liberté pouvaient jouir les peuples soumis au joug de l'Espagne ? La pensée, sous toutes ses formes, était emprisonnée dans un cercle de fer ; elle n'en sortait que pour le bûcher. L'inquisition espagnole était un épouvantail suspendu comme une épée de Damoclès sur la tête des peuples. On n'avait de choix qu'entre l'éloge et le silence. Il fallait sans se plaindre subir la servitude ou consentir à encenser le despotisme.

Pour l'Espagne, il s'agissait moins d'étouffer l'hérésie que de consolider sa puissance : les intérêts de la politique passaient avant ceux de la religion. Aussi le pape lui-même était-il menacé, quand il montrait quelque velléité d'indépendance. Le concile de Trente, que le gouvernement espagnol imposait aux autres nations pour trouver prétexte à s'immiscer dans leurs affaires, il en faisait bon marché pour lui-même. La religion n'était donc, aux yeux de ces souverains catholiques, qu'un instrument de domination : *instrumentum regni*. Il était aussi dangereux d'élever la voix pour défendre l'Église que pour la combattre. On a surnommé l'époque de la Convention le *règne de la terreur*. L'histoire aurait le droit d'infliger ce nom au régime espagnol en Italie non moins que dans les Pays-Bas. Le royaume de Naples, gouverné par des vice-rois, était devenu un repaire de brigands au service du pouvoir qui leur assurait l'impunité. Les citoyens ne recueillaient pas même les bénéfices du pouvoir absolu : il n'y avait plus pour eux de sécurité. Trois fois ce malheureux pays, soulevé d'indignation, tenta de briser ses fers, mais partout la trahison déconcertait le patriotisme. La Lombardie immobile, mais frémissante, avait les yeux tournés vers le Piémont, avant garde de l'Italie au pied des Alpes, qui épiait, l'arme au bras, l'occasion d'arracher, lambeaux par lambeaux, la Péninsule à la maison d'Autriche. L'esprit de conquête était dans ses mœurs comme dans sa situation. La destinée des peuples leur suscite tôt ou tard des vengeurs. La république de Gênes était également soumise à l'influence de l'Espagne. Venise était libre, mais elle achetait la liberté par le silence. Florence et Ferrare étaient deux foyers éteints d'où ne rayonnait plus la lumière du génie. Les ducs de Toscane tremblaient de donner de l'ombrage à l'Espagne.

Depuis la mort d'Alphonse II, le duché de Ferrare appartenait à l'Église. La célèbre maison de Gonzague avait expié dans le sang ses sympathies pour la France, et marchait à sa ruine par des sentiers immondes. Les ducs de Parme de la maison Farnèse, à l'exception du prince Alexandre, un des plus grands capitaines de l'époque, furent des tyrans de la pire espèce, des souverains corrompus et incapables, les derniers des hommes s'ils n'étaient pas nés sur un trône. Quelques-uns pourtant, amis des arts, favorisèrent l'essor de l'*opéra*, et c'est un service dont il faut leur savoir gré. Les princes de la maison de Savoie, bien supérieurs sans doute par le caractère à tous ces misérables souverains dont le bras efféminé ne pouvait pas plus soutenir le sceptre que l'épée, les ducs de Savoie, Macédoniens de l'Italie, à la tête de leurs vaillants montagnards, jouaient sans cesse leur couronne au jeu des batailles, et faisant alliance avec la fortune, ajoutaient de nouveaux fleurons à leur couronne, mais ce n'étaient pas ceux de l'art.

Voilà où en était l'Italie au dix-septième siècle. Que pouvait devenir la poésie, quand les plus hautes sphères de la pensée lui étaient interdites ; quand la corruption des mœurs, conséquence du despotisme qui tarit la source des généreuses passions de l'âme, avait énervé ce peuple déjà si naturellement porté à l'indolence ; quand enfin l'énergie des convictions ne venait pas le réveiller de son sommeil d'esclave aux pieds de ses tyrans subalternes, étonnés sans doute de tant de patience à supporter la servitude ? Et cependant ce siècle était hanté par l'idée du progrès qui s'accuse en effet dans les sciences naturelles par la méthode expérimentale dont Galilée fut le créateur. En déclarant la guerre à l'autorité d'Aristote, l'illustre astronome inaugurait, comme Descartes et avant lui, la liberté de la science. Mais, en se séparant des traditions du passé, dans le domaine scientifique, et en portant les esprits vers le champ des découvertes, il allait, sans le vouloir, engager aussi les lettres à tenter des voies nouvelles, en rejetant l'autorité des maîtres jusque là reconnus comme les plus parfaits modèles dans l'art de penser et d'écrire. C'est ainsi que Dante et Pétrarque furent abandonnés et que le besoin d'innover, en l'absence de toute nouvelle source d'inspiration, fit concevoir aux poètes la pensée de

créer un nouvel art, avec l'ambition de transformer la langue. Les poètes crurent suppléer à la stérilité du fond par les richesses de la forme, et l'on vit se renouveler les tours de force acrobatiques des siècles de décadence : on fit danser les mots sur la corde tendue de l'imagination. Les antithèses recherchées, les pointes d'esprit, les rapprochements forcés, les jeux d'expression à la manière des Espagnols (1), la musique du langage enfin, remplacèrent l'idée absente. L'idéal du style fut de mettre chaque mot sur l'enclume pour lui faire rendre un son éclatant et faire saillir aux yeux une vive étincelle.

---

(1) C'est à toutes ces *conceptions* raffinées que les Italiens ont donné le nom de *concetti*, qui, dans leur pensée, n'était pas pris en mauvaise part. C'est l'équivalent des *conceptos* de l'Espagne.

CHAPITRE II.

MARINI.

Marini (1) fut le chef de cette école du mauvais goût. Si Marini était né à Turin, il aurait pu chanter la guerre ; s'il était né à Rome, il aurait pu chanter Dieu ; s'il était né à Florence, il aurait pu, comme plus tard Filicaia, chanter la patrie ou s'inspirer du moins du mâle génie des Toscans ; mais il était né sous le ciel voluptueux de Naples et, *fou de sens rassis*, il chanta l'amour, l'amour mythologique, l'amour sans passion, excepté celle de l'antithèse et des jeux de mots.

Il écrivit un poème épico-romanesque en vingt chants, un poème plus long qu'aucun de ceux que produisit l'Italie (2), sur les amours de Vénus et d'Adonis. Il a composé bien d'autres poésies lyriques, pastorales et satiriques, mais c'est à l'*Adonis* qu'il dut sa grande renommée en Italie aussi bien qu'à l'étranger. Il ne faut pas demander si ce poème est intéressant : l'humanité y est fort étrangère. Que nous importe, à nous, ces faits et gestes des divinités de la Fable, où l'on ne sent jamais battre un cœur ? C'est un canevas à broderies, voilà tout. On n'y trouve pas plus d'actions héroïques que de sentiments nobles ; tout est sacrifié à la peinture et à l'effet musical. Rien de réel que la fiction. Le seul attrait possible est dans le talent de l'auteur, dans l'art qu'il a mis à colorer tous ces tableaux de fantaisie. Sous ce rapport, il n'y a pas moins à louer qu'à blâmer. L'art de Marini est aussi merveilleux qu'il est puéril. Nous sommes au siècle des beaux-arts, ne l'oublions pas.

(1) MARINI *(Giambattista)* dit *Cavalier Marin*, né à Naples en 1569, est mort en 1625. Ses principaux ouvrages sont les *Rime amorose, varie*, etc. l'*Adonis*, la *Murtoléide* (sonnets contre Murtola) et *Strage degli Innocenti*.

(2) Il contient plus de *quarante-cinq mille vers*.

Marini était peintre et musicien de style. Il savait broyer et nuancer les couleurs sur sa riche palette, et faire surgir sur la toile de froides mais brillantes créations ; il savait, habile instrumentiste, exécuter sur un thème très simple des variations infinies. Il possédait une imagination rare. Sous sa plume, les images accourent en foule. En certains endroits, chaque mot est un tableau. Malheureusement, le dessin manque de précision, et le poète, qui ne sait pas choisir, jette les couleurs à profusion sans songer à fixer les contours des objets. Marini a beaucoup d'analogie avec Ovide. C'est la même facilité, la même richesse, la même harmonie de style. Seulement dans Ovide, à côté du poète, on trouve un homme ; dans Marini on ne trouve que l'artiste. Mais comme l'artiste devait être doué pour jouer ainsi avec les mots, et les mettre partout en saillie sans arrêter l'intarissable flot des images qui semblent couler de source sans l'intervention de la volonté ! C'est abuser étrangement du langage sans doute que de ne l'employer qu'à chatouiller les sens, sans éveiller dans l'esprit aucune idée élevée, dans le cœur aucun noble sentiment. Poète, si vous n'avez rien à dire à notre âme, et si votre art se borne à parler aux yeux par l'éclat des couleurs et à l'oreille par l'harmonie des sons, quittez la plume pour le pinceau ou jouez-nous vos fantaisies sur un clavier sonore. Nous préférons la toile à vos froides images et les accords des instruments à la musique monotone de vos vers sans entrailles.

L'*Adonis* est une œuvre indigeste et ennuyeuse, et il faut plaindre ceux qui ont eu le courage de la lire jusqu'au bout. Cependant, au milieu de ces interminables descriptions amoureuses, pleines d'afféterie et de langueur, que de perles à recueillir ! Quelle mélodie surtout dans ces vers si doux à l'oreille ! Écoutez plutôt, c'est la mort d'Adonis, tué par un sanglier qui, croyant caresser, dit l'auteur, l'ivoire amolli de ce beau corps, plus blanc que la neige, y imprime ses dents cruelles :

O come dolce spira e dolce langue !
O qual dolce pallor gl'imbianca il volto !
Horribil nò, che nell horror, nel sangue
Il riso col piacer stassi raccolto.
Regna nel ciglio ancor voto ed essangue

E trionfa negli occhi amor sepolto.
E chiusa e spenta l'una e l'altra stella
Lampeggia, e morte in si bel viso è bella.

« O comme doucement il expire et doucement il languit ! Quelle douce pâleur blanchit son visage ! Rien d'horrible ; car avec l'horreur et le sang, le rire et le plaisir se trouvent réunis. Sur ses paupières vides et privées de sang, et dans ses yeux l'amour enseveli règne et triomphe encore. Et fermée et éteinte, l'une et l'autre étoile brillent encore, et la mort, dans un si beau visage, est belle. » Voilà la traduction littérale. Confrontez l'harmonie des deux langues.

Pour intéresser ses lecteurs, le poète avait introduit dans son poème des épisodes sur les événements contemporains. Mais c'est toujours l'artiste qui parle, jamais l'homme ni le citoyen. Et quand on juge à distance tout ce fatras mythologique, on gémit sur le sort d'un peuple qui semble avoir oublié tout son passé glorieux et ses hautes destinées, pour s'endormir ainsi dans les bosquets de Cythère et d'Idalie, pendant que la patrie était dans les fers et que l'étranger, comme un vampire, suçait le sang de ses malheureux fils. Au point de vue moral, il est inutile de dire que l'*Adonis* respire le sensualisme païen le plus énervant. Mais en fait de tableaux licencieux, l'Italie en a vu bien d'autres au seizième siècle. La mythologie était un terrain neutre sur lequel on pouvait s'escrimer sans danger.

Une erreur sur les travaux d'Hercule provoqua contre Marini les plus sanglantes querelles. Tous les écrivains d'Italie prirent part à la lutte pour défendre ou pour combattre le poète. Un feu croisé d'injures s'engagea de toute part. On ne se borna pas à cette guerre de plume ; Marini faillit être victime de la haine d'un rival qui, armé d'un fusil, tira sur lui dans les rues de Turin. Un courtisan de Charles-Emmanuel I[er] reçut la décharge. Marini s'interposa, dit-on, en faveur du coupable qui, pour le récompenser, l'accusa d'avoir attaqué le prince dans un poème satirique. Le poète fut jeté en prison et n'en sortit qu'après avoir prouvé qu'il ne connaissait pas le duc de Savoie au moment où avait paru le poème incriminé. C'est à ces misérables querelles que les Italiens, à cette époque, consumaient leur activité. En quittant Turin, où Charles-Emmanuel l'avait fait chevalier,

Marini se rendit en France, à la cour de Marie de Médicis, qui le combla de ses faveurs. Il composa à Paris son *Adonis* qui souleva un nouvel orage en Italie. Marini se défendit lui-même avec une extrême violence, et ses admirateurs mirent tant de fiel dans leurs attaques que leur plume fut convertie en stylet. Son dernier voyage en Italie ne fut qu'une ovation. Il entra à Rome comme un triomphateur. Voltaire ne fut pas accueilli avec plus d'enthousiasme à Paris le jour de la représentation d'*Irène*.

O gloire humaine, qu'on a raison de t'appeler fumée ! Ceux qui t'ont cherchée, en flattant les vices de leur siècle, que diraient-ils s'ils pouvaient aujourd'hui sortir de leur tombeau ? Le monde en a déjà bien vu et il en verra encore de ces brillants météores dont l'éclat ne survit pas à la popularité d'un jour : c'est le sort de la plupart des poètes à la mode dans les temps de décadence. Marini a été gâté par son siècle. S'il était né quarante ou cinquante ans plus tôt, il eût été l'émule de l'Arioste et du Tasse ; l'Italie eût vu un second triumvirat de génie non moins éclatant que celui du quatorzième siècle, et le monde compterait un grand poète de plus, au lieu d'un habile et fécond versificateur.

L'influence de Marini fut fatale à la France et à l'Espagne non moins qu'à l'Italie. Au dix-septième siècle, il fut considéré par les Italiens, non seulement comme le premier de leurs poètes, mais comme le premier de l'Europe. L'Espagne, amoureuse de l'hyperbole et des raffinements du style, devait aimer Marini. Il fut pris pour modèle, et les Espagnols portèrent ses défauts jusqu'à l'extravagance. En France, il excita un engouement qu'on aurait peine à s'expliquer chez un peuple de bon sens, si l'on ne savait quelle puissance a sur lui l'empire de la mode. L'Italie, pour la seconde fois, était couronnée sur le trône de France, en la personne de Marie de Médicis. La cour exaltait Marini. L'aristocratie française pouvait-elle échapper à cette séduction ? Quand la reine rencontrait le poète dans les rues de la capitale, elle arrêtait devant lui sa voiture. Son nom était acclamé dans tous les cercles littéraires de la haute société. L'hôtel Rambouillet en avait fait le type du *bel esprit*. Quand on connaît dans toute son étendue le mauvais service que ce poète rendit à la littérature française, on comprend l'importance de la mission régé-

nératrice du grand esprit qui ouvrit la carrière à la poésie du siècle de Louis XIV, en montrant aux poètes le chemin du bon sens, et en leur donnant un public pour applaudir à leurs efforts.

Les succès de Marini suscitèrent en Italie un troupeau servile de maladroits imitateurs, qui poussèrent jusqu'au ridicule les préciosités du modèle. Pour eux les jeux de mots étaient le dernier échelon du talent. Il n'y a pas l'ombre d'une idée dans leurs échafaudages d'expressions prétentieuses, dans leurs puérils accouplements de mots de figure semblable et de sens différent. Quelques-uns de ces funambules littéraires furent élevés, au dix-septième siècle, sur le pavois de la renommée à l'égal des plus grands poètes. Aujourd'hui, le bruit de leur nom s'est éteint : ils dorment d'un sommeil paisible; ne les réveillons pas. C'est pour l'édification des vivants qu'il est bon de ressusciter les morts. Mais ceux-ci n'ont rien à nous apprendre.

Achillini. — Il en est un pourtant qu'il faut citer, pour montrer en quelle estime les hommes de bon sens doivent tenir les Marinistes. Dans un sonnet, adressé au cardinal de Richelieu, Achillini s'écriait :

Sudate, o fochi ! a preparar metalli.
Suez, ô feux ! préparez des métaux.

En ce temps-là, la France admirait beaucoup ces jolies choses.

Mais voici bien une autre merveille. C'est un madrigal du même auteur qui peut passer pour le modèle des *concetti*.

Col fior de fiori in mano,
Il mio Lesbin rimiro,
Al fior respiro, e'l pastorel sospiro.
Il fior sospira odori ,
Lesbin respira ardori,
L'odor dell' uno odoro,
L'ardor dell' altro adoro,
Ed odorando ed adorando i sento
Dal odor dal ardor ghiaccia è tormento.

Traduisons en vers, on comprendra mieux la puérilité du jeu de mots :

La fleur des fleurs à la main,
Je contemple mon Lesbin,
La fleur je respire,
Pour le pasteur je soupire.
La fleur soupire des odeurs,
Lesbin respire des ardeurs,
L'odeur de l'une j'odore,
L'ardeur de l'autre j'adore,
Je sens, odorant, adorant,
Par l'odeur et l'ardeur la glace et le tourment.

Les *précieuses* de l'hôtel Rambouillet trouvaient cela charmant.

Si Boileau et Molière n'y avaient mis bon ordre, que serait devenue la poésie française au siècle de Louis XIV ? L'école de Marini, hâtons-nous de l'ajouter pour l'honneur de la poésie, ne fut pas seule en possession de la renommée au dix-septième siècle en Italie.

CHAPITRE III.

La poésie lyrique hors de l'école de Marini.

Chiabrera — Guidi — Filicaia.

Un homme qui eut l'ambition d'être le *Colomb* de la poésie en ouvrant à l'art des voies nouvelles, Chiabrera de Savone (1), suivit les traces d'Anacréon et de Pindare. Il est le créateur de l'ode italienne et le chef de l'école pindarique. Aucun poète, à l'exception du Tasse, ne s'était senti assez d'haleine pour s'élever vers les hautes sphères où l'aigle de Thèbes dirigeait son vol audacieux. La poésie lyrique italienne depuis Pétrarque avait toujours eu plus de grâce que d'élévation, plus de douceur que d'énergie, plus d'élégance que de majesté. Chiabrera lui apprit à parler grandement des grandes choses. Nul n'a donné plus de richesse et plus d'éclat à ses images, plus de fougue à ses élans, plus de variété à ses formes métriques. Le profond sentiment de l'harmonie dont il était doué lui fit approprier les rythmes de la langue italienne aux différents mouvements de la pensée et à ce qu'on nommait le savant désordre de la muse thébaine. Ses dithyrambes sont considérés comme des modèles de noble délire poétique. Il n'a pas moins réussi en imitant Anacréon que Pindare. L'habile critique Crescimbeni le fait l'égal du vieillard de Théos pour la vivacité, la délicatesse et la grâce. C'est un jugement exagéré. On peut être l'émule d'Anacréon et de Pindare, mais on n'a pas le génie de ces poètes en les imitant. Anacréon seul est au niveau d'Anacréon, comme Pindare seul est à la hauteur de Pindare. La grâce de l'un et l'énergique concision de l'autre sont également inimitables. Cela ne tient pas

(1) Chiabrera *(Gabriello)*, né en 1552 à Savone, est mort en 1637. Outre ses poésies lyriques il a composé des tragédies, des comédies et des poèmes épiques.

uniquement à la langue ; cela tient aussi et surtout à l'originalité, à l'individualité du poète.

Chiabrera a chanté l'amour dans ses odes anacréontiques ; il a célébré les héros et la religion dans ses odes pindariques. On doit regretter qu'il puise la plupart de ses images dans l'arsenal de la mythologie. C'est pour mieux imiter ses modèles sans doute. Mais c'est précisément en cela qu'éclate le défaut d'originalité. Si Pindare avait eu à célébrer, au lieu de quelque lutteur obscur et sans naissance, des princes dignes des chants de la lyre, les eût-il enveloppés d'un nuage d'encens mythologique, pour faire planer sur leurs têtes des souvenirs traditionnels et religieux empruntés à leur ville natale ? et s'il avait vécu au dix-septième siècle, est-ce à la fontaine de Dircé ou aux sources chrétiennes qu'il eût demandé l'inspiration ? Mais le poète de Savone suivait les errements de son siècle, où, faute de poésie, on recourait à la fable pour embellir ou transformer la réalité vulgaire. Les princes dont Chiabrera célébrait les louanges méritaient peu l'admiration : il fallait se monter la tête pour simuler l'enthousiasme ; il fallait être homme d'imagination plutôt qu'homme de cœur. Tel était Chiabrera. Son style et ses vers sont plus grands que sa pensée. Une qualité essentielle cependant lui a manqué : la pureté du langage, qui ne se concilie guère avec la hardiesse des figures. Les idiotismes grecs convenaient peu à la langue italienne, fille du Latium. Sous ce rapport, il eût été plus logique de prendre Horace pour modèle, comme l'avait fait Bernardo Tasso. Chiabrera n'a pris d'Horace que l'ironie enjouée de ses épîtres satiriques, où il badine en épicurien avec les vices de son temps. Les odes pindariques et anacréontiques portent aussi, mais seulement par intervalle, la marque du dix-septième siècle. Il est à remarquer que la plupart des poètes qui tombèrent dans l'affectation des *Seicentisti* appartiennent autant au seizième qu'au dix-septième siècle ; ce qui prouve que la corruption du goût date de l'époque même du Tasse. Guarini était né en 1537 ; Marini en 1569. Chiabrera, qui avait vu le jour au milieu du seizième siècle (1552), prolongea sa vie jusqu'en 1637. Il est de l'âge d'or par ses grandes qualités, et de l'âge de la décadence par ses défauts. Peu de poètes ont écrit plus de vers que lui. Il a laissé de nombreux essais mélodramatiques par lesquels il

préludait à l'opéra, des ouvrages religieux en vers et en prose, enfin cinq épopées badines sur le ton de l'Arioste ; mais c'est la poésie lyrique qui a sauvé sa mémoire.

Ce siècle avait la manie des épopées, et aucun genre ne convenait moins au caractère servile et aux mœurs grossières de ces temps malheureux. Un seul des imitateurs de Chiabrera a eu la main heureuse dans le choix de son sujet. La *Conquête de Grenade* de Graziani, malgré ses défauts de composition et de style, est, au jugement de Salfi, le meilleur des poèmes héroïques depuis la *Jérusalem*, et c'est à l'intérêt du sujet plus qu'au talent de l'auteur qu'il doit cette supériorité relative.

L'école de Chiabrera devait inévitablement tomber dans l'exagération. Il faut avoir le vol de Pindare pour ne pas se brûler les ailes en approchant du soleil :

Quisquis Pindarum studet æmulari
..... ceratis ope Dædalea
Nititur pennis, vitreo daturus
Nomina ponto.....

Toutefois, les poètes de cette école l'emportèrent sur ceux de l'école rivale, et. au dix-huitième siècle, détrônèrent les Marinistes dans l'estime et l'admiration de l'Italie.

Parmi les disciples de Chiabrera, il en est un qui, dans le domaine lyrique, acquit une grande renommée à son époque. Toute la poésie de Guidi (1) est dans ses images brillantes, hardies, hyperboliques, quelquefois extravagantes, jamais affectées. Le fond n'est rien, mais la forme est souvent admirable. Peu d'écrivains ont si bien connu les ressources de la langue et les ont employées avec plus de bonheur. Chez lui, l'enthousiasme se monte au plus haut diapason, et des torrents d'harmonie s'échappent sans effort de sa veine féconde. Seulement il abuse, comme Chiabrera, des épithètes sonores et pompeuses. Guidi a beaucoup d'élévation et de noblesse. Son chef-d'œuvre, sous ce rapport, est l'ode *A la Fortune*, que l'on cite comme un des modèles du lyrisme italien. Ce poète savait mieux choisir ses sujets que Chiabrera. C'est

(1) GUIDI *(Alessandro)*, né à Paris en 1650, est mort en 1712. Outre ses poésies lyriques, il a composé *Amalasonta*, tragédie, des *Pastorales*, etc.

sur les ruines de Rome qu'il alla chercher l'inspiration, et, comme l'observe Hallam, « les ruines de Rome sont plus glorieuses — et partant plus poétiques — que la maison vivante des Médicis ».

Un autre poète, inférieur à Guidi dans l'art du vers, mais bien supérieur par l'inspiration, c'est le sénateur florentin Filicaia (1). Seul de tous les poètes italiens du dix-septième siècle, il chanta la patrie ; et sa muse fière fit tressaillir dans leur tombeau les vieux défenseurs des libertés nationales. Ce que l'homme a de plus cher après Dieu, c'est la patrie. Quand l'âme du poète se fait l'écho de ses douleurs, un cri lui répond dans les entrailles de l'humanité, et un applaudissement universel salue le poète assez courageux pour élever la voix au sein de l'oppression. Disons-le pourtant : la servitude est moins lourde et moins amère à qui peut jeter ainsi dans les fers un cri d'espérance et d'amour. Un peuple est à moitié sauvé quand la tyrannie est impuissante à arrêter sur ses lèvres l'explosion du patriotisme.

Mais ce n'est pas seulement la patrie qui fit l'objet des chants de Filicaia, ce fut aussi la religion.

Une guerre renouvelée des croisades, mais où l'Europe, comme au temps de Charles-Martel et de Charlemagne, avait à se défendre de la plus injuste agression, menaçait les chrétiens d'un cataclysme effroyable. Les Turcs, maîtres de Constantinople et déjà répandus sur le Danube, allaient déborder l'Allemagne et planter le croissant sur les murs de Vienne. L'empereur Léopold Ier et le duc Charles de Lorraine, après une héroïque défense, désespéraient de la victoire, quand Jean Sobieski, à la tête de ses braves Polonais, força l'armée ottomane à lever le siège de Vienne et à repasser le Bosphore. Jamais guerre plus légitime ne fut couronnée d'un plus brillant succès ; jamais gloire plus pure n'orna le front d'un conquérant. Sobieski, ce jour-là, fut plus grand à lui seul que tous les rois de son siècle ; et le souvenir de ce héros chrétien, si simple dans sa grandeur, si noble dans son désintéressement, si généreux dans ses triomphes, suffirait à

(1) Filicaia *(Vincenzo)*, né en 1642 à Florence, est mort en 1707. Outre ses chants lyriques en italien, il a écrit un volume de poésies latines.

immortaliser la Pologne et lui mériter les sympathies et l'admiration du monde.

Voilà l'événement qui enflamma d'enthousiasme l'imagination et le cœur de Filicaia. Pouvait-on choisir un sujet plus digne des chants de la poésie ? C'était un intérêt tout à la fois national, européen et chrétien. C'est un Homère qu'il eût fallu pour célébrer les exploits de cet autre Achille. Je me trompe, ce n'est pas un poète, c'est le chœur des immortels du haut de l'Empyrée qui devait chanter la gloire du guerrier de la croix. Filicaia entendit dans son âme les voix du ciel et s'en fit l'harmonieux écho. Ses *canzoni* sur la délivrance de Vienne sont des odes à la fois héroïques et sacrées, dont l'inspiration est supérieure non seulement à tout ce qu'a produit la poésie italienne au dix-septième siècle — ce serait trop peu dire, — mais à tous les chants lyriques de l'Italie, si nous en exceptons ceux de Manzoni. Souvent l'art a été plus grand, jamais le sentiment poétique plus vrai, plus profond, plus élevé. Filicaia ne songeait à imiter ni Pindare, ni Chiabrera, ni Pétrarque, ni le Tasse ; il écrivait sous la dictée de son cœur patriotique et chrétien. C'est ainsi qu'il surpassa ses contemporains dans la poésie lyrique. Il n'avait pourtant pas l'imagination féconde, et il n'a rien écrit de fantaisie ; c'est là précisément le secret de sa supériorité : c'est à l'émotion qu'on juge les vrais poètes ; et, pour produire une émotion profonde, c'est l'homme plus que l'artiste qui doit parler à notre âme. Alors l'écrivain se montre dans toute son originalité. Filicaia, formé à l'école d'un imitateur, est le moins imitateur des poètes de son temps. Il est pindarique par la majesté du rythme et la grandeur des images ; mais ses pensées, sorties toutes brûlantes de son âme héroïque, donnent à son style une vigueur dont l'Italie, depuis le temps d'Allighieri, semblait avoir perdu le secret.

Qu'il est triste de voir un si noble génie négligé, presque méconnu de ses compatriotes ! Tandis que ses belles odes sur la délivrance de Vienne, et surtout les trois premières adressées à Léopold, au duc de Lorraine et à Sobieski, lui avaient valu les plus chaleureux hommages de la part de ces princes ; tandis que l'Italie répétait avec enthousiasme ces chants sublimes dont l'écho retentissait dans l'Europe entière,

le poète, pressé par le besoin et privé de secours, devait quitter Florence pour vivre dans la solitude, au milieu des champs. Reine superbe de l'Arno, tu entendis ses adieux et tu laissas dans la disgrâce un des plus illustres et à coup sûr le plus dévoué de tes concitoyens ! Mais sa mémoire en est plus chère aux cœurs sensibles. Ses malheurs sont un titre de plus à l'amour des hommes : car c'est l'asservissement de son pays qui l'a rendu malheureux.

Filicaia était incapable de mentir à lui-même. Aussi n'eut-il pas la grâce, muse favorite des Italiens. Son âme en deuil ne savait pas se reposer sur de riantes images. Il n'y a pas de sourire dans ses vers, pas plus qu'il n'y en avait sur ses lèvres. Au point de vue de l'art, c'est un défaut ; mais l'homme en est plus grand et le poète n'y perd pas ses droits à l'admiration de la postérité. A vrai dire, Filicaia est un poète du Nord plutôt que du Midi. Il y a plus de brouillard que de soleil dans ses images. C'est sa nature, et il a eu raison de ne pas s'en dépouiller. Comme artiste, il ne serait pas parvenu à la gloire : il ne connaissait pas assez le secret des nuances et de la gradation. Quand le sentiment l'échauffe, il est ardent, impétueux ; quand le sentiment s'affaiblit, il est faible d'expression. Il y a quelque chose de primitif dans cette nature ; et s'il n'était pas né dans un siècle de raffinement littéraire, sa langue serait aussi naturelle que son génie. Mais le mauvais goût de l'époque a déteint sur son style, et l'a couvert parfois d'ornements artificiels qui traduisent mal la pensée du poète et arrêtent l'émotion du lecteur.

De tous les chants de Filicaia, le plus remarquable est un sonnet composé à l'époque des guerres de la succession espagnole, alors que les armées de la France et du Nord ravageaient l'Italie pour s'en disputer la possession. Les six sonnets où il déplore la malheureuse destinée de son pays ne sont pas tous d'une égale valeur. Le poète, forcé à certains ménagements envers les envahisseurs, a trop souvent comprimé les mouvements de son cœur pour échapper à la persécution. Mais le premier de ces sonnets, *Italia! Italia!...*, est un des plus beaux élans de patriotisme qui soient sortis de l'âme d'un grand citoyen.

C'est donc à tort qu'on va sans cesse répétant que l'Italie n'a rien produit au dix-septième siècle. Sans doute, quand

on compare ce siècle au précédent, on est frappé de cette décadence prématurée des lettres qu'on ne peut attribuer qu'à l'ombrageuse tyrannie de l'Espagne, maîtresse de la Péninsule. Mais il y a deux époques à distinguer. Dans la première, triomphe le mauvais goût représenté par l'école de Marini ; dans la seconde, la poésie se relève de sa déchéance, grâce à quelques hommes d'un talent supérieur.

J'ai cité deux noms, Filicaia et Guidi. J'aurais pu en ajouter un troisième, Menzini, poète élégant, mais sans originalité. Il voulut, à l'exemple de Chiabrera, faire revivre la mythologie qu'avait abandonnée Filicaia et dont Guidi avait usé très sobrement. C'était un esprit fort que Menzini : il lui fallait à lui de plus grandes images que celle du Dieu crucifié, un plus beau ciel que celui des chrétiens, de plus sublimes triomphes que ceux de la croix, de plus touchants malheurs que ceux de la patrie ! Il écrivit néanmoins de belles odes. Dans la satire, il est d'une extrême violence contre les personnes. Ce n'est pas le signe d'une grande âme. Son *Art poétique* a contribué, comme celui de Boileau, à la restauration du goût littéraire. Il s'emporte avec éloquence contre la littérature déchue de son temps ; la poésie dramatique surtout est l'objet de ses virulentes attaques et de sa dédaigneuse ironie. Le drame était bien tombé en effet, à l'exception d'un genre dont nous parlerons tout à l'heure.

Mais auparavant il nous faut dire un mot du poème héroï-comique cultivé avec éclat dans ce siècle.

CHAPITRE IV.

LE POÈME HÉROÏ-COMIQUE.

On attribue à Tassoni (1) l'invention de ce genre burlesque, comme si le *Morgante* de Pulci, le *Roland amoureux* de Boïardo remanié par Berni, on pourrait ajouter même le *Roland furieux*, n'étaient pas des poèmes héroï-comiques. Si l'on veut dire que Tassoni donna le premier le ton et les proportions de l'épopée sérieuse à une plaisanterie, on peut l'appeler créateur. Mais il faut s'entendre. Le procédé n'est pas nouveau. Le sujet seul est de l'invention du poète modénois; et le succès en a fait un genre, genre puéril et bâtard, dont tout l'effet est dans le contraste entre le ton du sujet et le sujet lui-même. Le fond n'est rien, le talent du poète fait tous les frais de la poésie.

La *Secchia rapita* est une guerre entre les Modénois et les Bolonais au treizième siècle, pour l'enlèvement du seau d'un puits, en d'autres termes, une querelle d'allemands pour des queues de cerise, pardonnez-moi l'expression. Le sujet n'a pas d'autre valeur ; et on aurait peine à comprendre la vogue de ce poème au dix-septième siècle, si on ne savait combien la pensée était esclave. Il y avait là, on aime à le supposer du moins, une satire détournée du servilisme de l'époque et des vaines querelles qui avaient fait de l'Italie la proie des tyrans. Tassoni était ennemi de l'Espagne, et, s'il eût pu dire librement sa pensée, son rire moqueur ne se fût pas borné sans doute à troubler le sommeil des morts, sans profit pour les vivants. Au point de vue de la forme, la *Secchia rapita* est un modèle d'enjouement et de grâce. J'ai vu ranger ce poème parmi les œuvres de mauvais goût du dix-septième

(1) Tassoni *(Alessandro)*, né à Modène en 1565, mort en 1635, a publié aussi des *Pensées* fort paradoxales sur l'influence des sciences et des lettres, ainsi que des *Études* d'une légèreté caustique sur Pétrarque.

siècle ; c'est une erreur : les meilleurs critiques s'accordent à n'y pas trouver la moindre trace du style maniéré qu'on affectionnait alors. Tassoni était si peu *mariniste* qu'il a poursuivi Marini de ses plus spirituelles railleries. Le poète qui a su éviter les raffinements de l'esprit dans un sujet qui se prêtait si bien à tous les artifices, a droit à la renommée, quelle que soit d'ailleurs l'insignifiance de la matière où s'est exercé son talent. Il est fâcheux que, pour exciter le rire, il descende parfois au langage grossier de la populace. Nul ne comprend mieux l'élégance quand il s'élève avec son sujet au ton de la grande poésie. Il faut regretter seulement qu'il ait favorisé le mauvais goût en sapant l'autorité des modèles du quatorzième siècle et en croyant que le progrès des lettres marche du même pas que le progrès des sciences.

Bracciolini (1), dans son poème *lo Scherno degli Dei* ou la moquerie des dieux, a un instant balancé la réputation de l'auteur de la *Secchia rapita*. Si je cite le nom de ce poète, ce n'est pas qu'il mérite de prendre place dans le panthéon des gloires littéraires, c'est qu'il a été l'objet d'une discussion qui, mieux que tous les raisonnements, prouve à quel degré d'abaissement moral l'Italie était tombée à cette époque. Il ne s'agissait pas de décider auquel des deux, de Tassoni ou de Bracciolini, appartenait la prééminence : on reconnaissait assez généralement la supériorité de Tassoni sur son rival ; mais lequel des deux était l'inventeur du genre héroï-comique? L'un avait écrit, mais l'autre avait publié le premier. De là cette interminable querelle sur la priorité chronologique des deux poèmes, qui mit toute l'Italie en émoi, comme si elle avait eu à délibérer sur une question de vie ou de mort pour la société. Ce peuple croyait vivre, quand il ne faisait que s'agiter vainement dans les convulsions de l'agonie.

Bracciolini, en se moquant des dieux et les faisant parler comme des portefaix, voulait, disait-il, rendre hommage à la vérité religieuse. S'il avait eu le dessein de détrôner la mythologie et le polythéisme en littérature, comme ils étaient détrônés depuis longtemps dans les croyances, il serait à nos

(1) Bracciolini *(Francesco)*, né à Pistoïa en 1566, mort en 1646, a écrit, outre son *Olympe bafoué*, un poème de la *Croix reconquise* où il ne manque pas de talent, quoiqu'il soit très inférieur non seulement au Tasse et à l'Arioste, mais à Bernardo Tasso et à l'Alamanni.

yeux sur un plus haut piédestal que Tassoni. C'est par le ridicule, en effet, qu'il fallait attaquer cet absurde système de paganisme littéraire, maintenu en dépit du bon sens au milieu d'un siècle sérieusement attaché à la foi catholique. Mais la dernière heure n'avait pas sonné pour les dieux : l'engouement provoqué par l'érudition devait durer plus d'un siècle encore avant la restauration du sentiment chrétien dans le domaine de la poésie.

CHAPITRE V.

L'OPÉRA.

1.

CONSIDÉRATIONS SUR LA MUSIQUE EN GÉNÉRAL ET SUR L'OPÉRA EN PARTICULIER.

Parmi les genres dramatiques, un seul illustra l'Italie au dix-septième siècle : l'*opéra* ou le drame en musique. Mais ce n'est pas la poésie qui en recueillit le plus de gloire. La création de l'opéra n'appartient même pas au siècle des *Seicentisti*. C'est à la fin du seizième siècle qu'il est né, et c'est une gloire à ajouter à toutes celles qui recommandent à l'admiration du monde ce siècle créateur. Esquissons en quelques mots l'histoire du genre. Et d'abord disons ce qu'il en faut penser, au point de vue littéraire.

Le sujet est singulièrement intéressant, car de nos jours la musique a acquis une importance qui ne s'explique que par le développement excessif des intérêts matériels et du sensualisme contemporain. C'est un des problèmes les plus curieux et les plus caractéristiques de la civilisation moderne.

La musique est née le même jour que la poésie dans l'âme et sur les lèvres de l'homme. Ces deux sœurs jumelles sont toujours unies à l'origine des peuples. Les premiers poètes sont des chantres, et leur enthousiasme s'exhale aux accords de la lyre. Quel est le peuple si sauvage qui n'ait pas ses chansons ? Il ne s'agit donc pas ici de savoir si la musique est un langage naturel à l'homme. Il est plus naturel encore que la poésie, car la poésie suppose la connaissance des lois de la langue et de la versification, tandis que le chant jaillit par instinct de l'âme émue : c'est la langue universelle du sentiment. L'homme seul a le don de la parole, parce qu'il pense ; les animaux crient et l'oiseau chante, parce qu'ils ont tous les instincts de la nature. La parole est la langue

des idées; le chant est la langue de l'instinct, de la sensation, du sentiment. Quand le cœur crie d'admiration, d'effroi, de colère, de joie, de douleur, il articule des sons tour à tour lents ou rapides, brillants ou lugubres, mélodieux ou déchirants. Ce cri de l'âme est un chant qui s'exprime en cadence. Quand cette harmonie réside dans la parole, c'est la poésie ; quand elle est dans les sons, c'est la musique. Jusqu'ici tout le monde est d'accord. Mais l'union de la parole avec le chant soulève un problème que l'esprit d'analyse est impuissant à résoudre sans le secours du sentiment. La musique, comme art, est aussi indépendante de la poésie que la poésie est indépendante de la musique. La musique a sa poésie comme la poésie a sa musique. C'est un principe qu'il faut reconnaître tout d'abord. En se mariant l'un à l'autre, ces deux arts ne peuvent conserver chacun leur indépendance. L'égalité même n'est pas possible entre un instrument d'idées et un instrument de sensations. L'un des deux doit posséder la suprématie. Si c'est la musique, la poésie lui est subordonnée et doit se plier à ses exigences ; si c'est la poésie, la musique n'a plus qu'un rôle accessoire et subalterne. Dans l'antiquité, le chant associé à la parole ne servait qu'à mieux marquer la cadence et à mettre l'idée en relief par une accentuation plus expressive, plus sonore, plus pénétrante. Les aèdes et les rapsodes, en s'accompagnant de la lyre ou de la cithare, se servaient d'une déclamation chantée dans le poème épique comme dans l'hymne ; et plus tard, la tragédie, faite pour être entendue de loin, emprunta le secours de la mélopée dans le dialogue et dans le récit aussi bien que dans les chœurs. Mais la différence était notable. Les chœurs, suivant les lois de l'harmonie, étaient des morceaux d'ensemble à plusieurs parties concordantes. La tragédie grecque était un opéra, moins les airs, les duos, les trios, etc. Il y avait des monologues et des dialogues à deux et à trois personnages ; mais jamais la poésie n'était sacrifiée à l'élément musical. Tout se bornait, en dehors des chœurs, à la déclamation chantée. Il en devait être ainsi chez les Grecs, où la poésie était trop grande pour s'abaisser devant la mélopée, et trop rationnelle pour sacrifier jamais l'idée au sentiment.

La poésie en Italie, à la fin du seizième siècle, n'était plus

qu'une harmonieuse bagatelle qui devait servir à orner le triomphe de sa rivale. Les progrès de la musique théâtrale coïncident avec la décadence de la poésie ; et c'est inévitable. Nul moins que nous, qu'il nous soit permis de le dire, n'est insensible aux charmes de la musique. Elle a été notre première passion et nous n'oserions pas dire qu'elle ne sera point la dernière ; mais il ne faut pas sacrifier au sentiment les droits de la raison. La musique, supérieure à la poésie pour exprimer un sentiment vague, est incapable, je ne dis pas d'éveiller, mais d'exprimer une idée. Elle parle aux sens, et par les sens au cœur, et par le cœur à l'esprit ; mais une idée précise, elle ne peut pas la rendre : voilà pourquoi la grande poésie, la poésie sérieuse, la poésie méditative n'a rien à gagner et beaucoup à perdre en passant par la langue des sons. C'est dans le silence de l'esprit que l'âme s'élève à la sphère des idées. La musique n'aime pas la grande poésie, parce qu'elle se sent impuissante à l'égaler dans l'expression de la pensée, et qu'elle doit renoncer pour la suivre à la liberté de ses inspirations. En voulez-vous un exemple ? On a essayé de mettre en musique quelques *Méditations*. Il semble tout d'abord que rien ne soit plus facile que de traduire dans la langue des sons les plus mélodieux vers qu'on ait écrits en français. On n'a réussi que pour quelques strophes du *Lac*, et encore ! que la musique est pâle devant ces sublimes mélodies de l'âme qui parlent à l'oreille du cœur avec un charme ineffable ! On dira que c'est là de la poésie spiritualiste ; mais toute poésie digne de ce nom n'est-elle pas une émotion de l'âme, et l'*idéal* n'habite-t-il pas dans la région des *idées ?*

La musique, n'exprimant que des sentiments vagues, a besoin de la parole pour se préciser. Écoutez une symphonie, vous reconnaîtrez deux sentiments généraux : la joie et la douleur, selon l'emploi du mode majeur ou mineur. Mais de quelle joie ou de quelle tristesse s'agit-il ? L'impression est purement subjective. Chacun est affecté selon les dispositions qu'il apporte à l'audition musicale. Pour les uns, c'est un plaisir de l'oreille, rien de plus, comme la peinture est un plaisir des yeux. La foule n'y voit et n'y cherche pas autre chose. Pour les autres, c'est un plaisir de l'âme qui les aide à s'élever au diapason de Dieu. La musique produit parfois

des émotions divines ; mais seules les natures d'élite les éprouvent. Je ne parle pas de ceux qui étudient les sons comme on étudie un problème d'algèbre. Ceux-là sont condamnés à ne rien comprendre dans la musique, parce qu'ils raisonnent là où il faut sentir.

La musique n'est pas un exercice de l'esprit, il faut bien se le persuader ; c'est un exercice de sensibilité et, jusqu'à un certain point, d'imagination. Observez quel est l'état de l'intelligence à l'audition d'une musique agréable ou passionnée. L'intelligence est endormie dans un voluptueux bien-être ou plongée dans une ivresse qui enlève tout ressort aux facultés de l'esprit. Cette somnolence intellectuelle serait fort préjudiciable à l'activité de l'homme, si elle se prolongeait au delà des bornes d'une honnête distraction. La culture de la musique est un noble plaisir ; mais il y faut de la modération, plus qu'en bien des choses. C'est triste à dire, mais c'est une vérité : la musique a contribué beaucoup à l'effémination des mœurs et des caractères.

S'il ne s'agissait que d'entendre ou de faire de la musique comme on lit des vers, pour élever son âme au-dessus de la froide et banale réalité, si l'on y cherchait avant tout des inspirations religieuses et patriotiques, ou un élément civilisateur et sociable pour se distraire à certains jours, comme les sociétés de chœurs, d'harmonie et de fanfares, ou la musique de chambre dans les campagnes et dans les sociétés urbaines, il faudrait y applaudir de tout cœur. Mais c'est l'opéra qui est devenu, comme le roman en littérature, la passion du monde aux heures de loisir. L'opéra sans doute est le plus enivrant plaisir qu'ait créé le génie de l'art. Tous les arts y ont rassemblé leur magie : la peinture, la musique et la danse, donnant la main à la poésie, y parlent aux yeux, à l'oreille, au cœur, à l'imagination, à l'intelligence même. Si l'opéra n'éveillait que des sentiments nobles, ce serait un merveilleux instrument de civilisation. Malheureusement, si les âmes élevées et amoureuses de l'art y puisent une sublime ivresse, pour le vulgaire tout se réduit aux plaisirs de l'oreille et des yeux ; et l'âme, endormie dans un délicieux sommeil, se réveille tristement sur les réalités de ce monde. Pour les organisations sensibles, il y a un autre écueil : c'est d'entretenir cette sensibilité nerveuse qui use les ressorts de l'âme,

fait naître un besoin insatiable d'émotions factices, et livre le cœur sans défense à l'assaut des passions. L'opéra n'a pas fait moins de victimes que le roman. C'est un plaisir dont il faut user sobrement, c'est un nectar qu'il faut boire à petites doses et à de rares intervalles, si l'on ne veut pas qu'il devienne un poison.

Cela dit, faisons brièvement l'histoire du drame en musique.

Tout concourait à la création de l'opéra à la fin du seizième siècle. La poésie, après avoir jeté un si vif éclat au temps de l'Arioste et du Tasse, n'était plus qu'une musique de l'oreille à laquelle se prêtait merveilleusement la langue italienne.

Les arts du dessin, après Raphaël et Michel-Ange, étaient entrés aussi dans leur période de décadence. La musique seule, la musique moderne était encore au berceau. Elle ne connaissait que les combinaisons compliquées, les ingénieux entrelacements du contre-point. L'art menaçait, dès l'origine, de tourner à la science. Mais cette direction savante ne venait pas d'Italie, pays d'inspiration, où la musique instrumentale a toujours été subordonnée au chant, à la mélodie.

C'est de la Belgique qu'est parti le grand mouvement musical de l'Europe moderne au seizième siècle. La terre qui produisit au siècle dernier les Grétry, les Méhul, les Gossec, et de nos jours Grisar, Gevaert, Limnander, et de si savants musiciens comme François Fétis, le premier musicologue de l'Europe en ce siècle, et tant d'autres compositeurs, instrumentistes et chanteurs d'un mérite éclatant, cette terre peut, à juste titre, revendiquer la gloire d'avoir inspiré à l'Italie le goût de la musique savante. Je pourrais me borner à citer un nom. Aucun, si vous en exceptez Palestrina, n'égale Roland de Lassus au seizième siècle. Tous les princes de l'Europe se disputaient l'honneur de l'entendre et de se l'attacher par d'insignes faveurs. Son influence sur l'Italie fut immense, et peu s'en faut que les Italiens n'aient le droit de compter parmi leurs compositeurs le Rubens de la musique, *Orlando di Lasso*. Mais il y en eut bien d'autres dans ce même siècle, et, en première ligne, Philippe de Mons, qui fut pour Roland de Lassus ce que fut Van Dyck pour Rubens : un disciple et un émule ; puis Agricola et Bonmarche, que Philippe II avait attachés à sa cour.

Que parlé-je du seizième siècle ? Tinctoris le Nivelois,

n'a-t-il pas, dès le quinzième siècle, fixé les lois du contre-point et de la notation consonante, et fondé, sous François d'Aragon, cette illustre école de Naples d'où sont sortis tous les grands maîtres des seizième et dix-septième siècles : Palestrina, Allegri, Carissimi, Scarlatti ?

Je disais tout à l'heure que l'école belge se distinguait dans l'art musical par les savantes combinaisons du contre-point. Cet esprit d'analyse particulier à notre nation, que le sang germanique, mêlé au sang gaulois dans un climat mitoyen, prédispose aux enfantements laborieux de la sciénce plus qu'aux enfantements spontanés de l'imagination créatrice, cet esprit d'analyse, en musique comme en peinture, s'unissait au génie de la forme et aux inspirations de la nature.

La Flandre, non moins que le pays wallon, vit éclore la mélodie dans des chansons populaires que l'oreille de l'Europe n'a pas encore oubliées. Nous voilà loin des dédaigneux sourires d'un critique musical (1), accusant la Belgique de s'attribuer des renommées qui, selon lui, appartiennent à la France. La France, sans doute, est une des premières nations du monde ; et Paris est la capitale des arts. Voltaire n'avait pas tort quand il disait à Grétry : « Allez à Paris, c'est là qu'on vole à l'immortalité. » Mais si le génie se perfectionne dans cette atmosphère où les arts se sont donné rendez-vous, le génie ne s'acquiert pas : on l'apporte en naissant, et c'est au lieu de leur naissance que les artistes de génie puisent la source de leurs inspirations bien plus que dans le milieu où se développent leurs facultés.

Où en était donc l'art musical, en France, au seizième et même au dix-septième siècle ? Avant le *Florentin* Lulli, pour qui écrivait Quinault, la France avait Lambert : c'était son Roland de Lassus. Aujourd'hui Lambert n'est plus connu que par les vers de Boileau dans le *Festin ridicule :*

Et Lambert, qui plus est, m'a donné sa parole.
C'est tout dire en un mot ; et vous le connaissez.
Quoi, Lambert ? — Oui, Lambert. A demain. — C'est assez.

Il faut savoir rendre à Dieu ce qui est à Dieu, à César ce qui est à César, et aux peuples ce qui est aux peuples. On

(1) M. Scudo.

ne ravira pas à la Belgique la gloire qui lui appartient dans les arts, en musique comme en peinture.

Il est curieux d'observer que c'est dans les pays soumis à la domination espagnole : l'Italie et les Pays-Bas, que la peinture et la musique furent cultivées avec le plus de succès au seizième et au dix-septième siècle. Ces arts muets laissent dormir en paix les tyrans : ils ont intérêt à en favoriser l'essor.

L'efféminnation des mœurs en Italie, à l'éclosion de l'opéra, devait imprimer à la mélodie un caractère de mollesse et de sensualisme qui, plongeant l'âme dans une voluptueuse langueur, n'était pas de nature à retremper l'énergie morale de ce peuple asservi et réduit à consumer ses forces dans les plaisirs, faute de pouvoir se livrer à des travaux sérieux et de faire entendre sa voix dans les conseils de l'Europe.

Les princes italiens, n'ayant rien à faire, cherchaient dans les pompes du spectacle une occasion de se divertir en déployant leur magnificence. C'était tout à la fois un plaisir et une manifestation politique. Cette double intention s'est révélée dans toutes les exhibitions théâtrales, depuis la tragédie jusqu'au drame lyrique.

Déjà les chants d'ensemble faisaient partie intégrante de la tragédie. Bien plus, dans la pastorale certaines scènes étaient chantées aux accords de la lyre, et l'instrumentation des chœurs avait reçu un développement magistral. Les prologues et les intermèdes de la comédie, en un mot les *madrigali*, formaient déjà de petits opéras en miniature. Dans ces *madrigali*, empruntés aux scènes les plus merveilleuses de la mythologie, on éblouissait les yeux par la richesse des décorations et le jeu des machines, comme par les mouvements gracieux de la danse.

Il ne restait plus qu'à introduire l'élément musical dans le tissu même du drame. A l'inverse des Grecs, chez qui l'épisode dramatique a envahi et absorbé le chœur, l'intermède ou épisode musical a envahi et absorbé le drame, et l'a soumis aux lois de l'harmonie. Ce qui était à créer, ce n'étaient ni les airs, ni les duos, ni les trios, ni les quatuor, ni les quintetti. Tout cela existait déjà dans la musique sacrée. Seulement, il y avait trop de complications dans ces entrelacements connus sous le nom de *fugues* et de *canons*. A l'église, rien de mieux que ce dédale harmonique où l'âme se perd

comme dans l'infini sans être arrachée à son recueillement par les séduisantes ondulations de la mélodie profane ; à l'opéra, ce qu'on demande avant tout, ce sont des accents passionnés, exprimant avec vivacité tous les mouvements du cœur, tout le délire des affections humaines. La différence est essentielle. Ceux qui font à l'église de la musique d'opéra se trompent d'enseigne : ils prennent le temple de Dieu pour une salle de spectacle. Il est permis de faire de la musique sacrée au théâtre ; il ne convient pas de faire de la musique profane à l'église. Les premiers compositeurs d'opéra, habitués aux allures graves et savantes des chants sacrés, ont conservé les fugues et les canons dans le drame lyrique. Il a fallu presqu'un siècle pour modifier ces habitudes pédantesques. Scarlatti est le premier qui eut le courage de bannir le vieux contre-point de la musique théâtrale, après la découverte des accords dissonants par Monteverde, le créateur de la musique moderne. Dans les chants entrelacés du contre-point, la poésie est tellement effacée qu'elle sert tout au plus à indiquer à l'esprit la situation et le sentiment qu'il s'agit d'exprimer. Les nuances de la parole se perdent dans l'impression générale. Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher l'essence du drame lyrique. Il n'est ni dans la mélodie des airs, des romances et des couplets, ni dans l'harmonie des morceaux d'ensemble ; il est dans le *récitatif*. L'essence du drame est l'action, et l'action se manifeste par le dialogue. Il s'agissait donc de trouver une formule de chant qui se rapprochât autant que possible de la conversation théâtrale. L'étude de la musique des anciens, dans les ouvrages d'Aristoxène et d'Aristide Quintilien apportés de Constantinople en Italie, fit découvrir les procédés de la déclamation chantée dans la tragédie grecque. On s'appliqua donc à la création du dialogue musical, remplaçant par l'accent lyrique la simple émission de la parole. Voilà ce que les gens dépourvus du sens musical ne veulent pas comprendre. Il leur paraît absurde d'invraisemblance de faire chanter les idées dans un dialogue. C'est souvent la faute des chanteurs, qui se croient tenus à suivre la mesure et la notation du *récitatif*, qui n'est et ne doit être qu'une déclamation soutenue. Le langage musical n'est pas plus invraisemblable que les vers dans la bouche des personnages dramatiques. C'est une convention

admise pour le plaisir de l'oreille, de l'imagination et du cœur. L'art doit se conformer à la nature, mais à une nature idéale : voilà le vrai, ou plutôt voilà le beau. S'il ne fallait chercher que la nature, la scène n'existerait pas ; il n'y aurait d'autre théâtre possible que celui de la réalité, qui, en tant que réalité, est hors de l'art. Ce qui est absurde, ce n'est pas le *récitatif*, c'est le chant appliqué à la discussion des affaires d'État. La musique peut raconter et décrire ; mais raisonner, jamais. Le poète égare souvent le musicien. Pour résoudre complètement le difficile problème de l'union de la poésie avec la musique sur la scène, il faudrait que la conception poétique pût jaillir avec l'inspiration musicale de l'âme d'un seul homme comme dans l'œuvre de Wagner. Le librettiste et le compositeur, écrivant chacun de son côté, le poète ne peut deviner la pensée du musicien, et le musicien ne peut s'assujettir à des formes poétiques qui arrêtent sa pensée. Qu'arrive-t-il alors ? C'est que le poète doit refaire après coup ses vers, les raccourcir ici, les allonger là, substituer un mot sonore au mot propre, se prêter à toutes les répétitions et à tous les retours de la période musicale, ainsi que Scribe l'a fait en France dans notre siècle. Si le poète, en écrivant, ne songeait qu'à son inspiration, que deviendrait la liberté, l'indépendance, c'est-à-dire le génie même de l'art musical ? D'un autre côté, si le poète était condamné à écrire des paroles sur une musique toute faite, que deviendrait la poésie ? Voilà l'impasse où se trouvent placés ces deux arts en s'alliant l'un à l'autre, quand le poète et le compositeur ne sont pas un même homme. Voulez-vous faire briller la poésie en parlant à l'esprit, à l'imagination et au cœur, lisez-la dans le silence ou récitez-la avec l'accent de la parole. Si vous la chantez, elle s'efface devant la mélodie : en écoutant la musique, on n'écoute pas l'idée, et les grandes images disparaissent à nos yeux comme noyées dans un fleuve d'harmonie.

II.

Rinuccini.

Dès l'origine, la poésie se fit l'humble esclave de la musique théâtrale, et l'on comprend que, ne s'adressant plus qu'à l'oreille, elle ait été vaincue par la langue des sons. Rinuccini (1) est le créateur de l'opéra. Il s'était associé trois musiciens célèbres pour l'époque : Peri, Caccini, Corsi. Uniquement préoccupé de l'effet musical, le poète mit toute son ambition à s'effacer devant l'éclat des accords et la splendeur des décorations. Rinuccini n'était pas un grand poète, mais c'était un versificateur habile, connaissant les secrets de l'harmonie des vers et les ressources de la mise en scène. C'est le talent qu'il fallait pour créer l'opéra. Tout ce qui n'était pas fait pour appeler les sons fut négligé par lui. Cela seul changeait entièrement les conditions du drame. Le développement des caractères, l'analyse des passions, l'enchaînement des scènes, tout fut soumis aux caprices de la mélodie et à la science des accords. C'est en 1594 que parut *Daphné*, drame mythologique où le récitatif remplaçait la parole. Les collaborateurs de Rinuccini avaient cherché à restaurer la déclamation musicale des Grecs ; en sorte que le dialogue chanté ne différait de la parole que par une accentuation plus expressive et plus soutenue. C'est dans les chœurs qu'il faut chercher surtout l'harmonie des vers, des petits vers qui s'envolent sur l'aile de la mélodie. Les airs, les duos, les trios détachés n'étaient pas encore entrés dans l'opéra. C'est une transformation qui s'est réalisée plus tard, aux dépens de la vraisemblance théâtrale. Toutefois c'est pour l'oreille un plaisir dont la privation de nos jours a longtemps empêché le succès de Richard Wagner, quand il a substitué la mélopée à la mélodie et aux parties concordantes. C'est qu'en réalité une seule chose est naturelle : la parole. Dès que le son se prolonge, il n'y a plus de raison de bannir la

(1) Rinuccini *(Ottavio)*, qui avait suivi en France Marie de Médicis, est né à Florence et il y est mort en 1621. Ses principaux drames lyriques sont *Daphné, Eurydice, Ariane à Naxos*. Il s'est distingué aussi par ses poésies fugitives.

mélodie ni la concordance des voix unies dans l'expression d'un même sentiment. Après *Daphné*, Rinuccini composa son *Eurydice* avec le concours des mêmes musiciens. Cet opéra fut représenté en 1600, à l'occasion du mariage de Henri IV avec Marie de Médicis. La nouveauté du spectacle, le succès de la musique, la richesse de la mise en scène, tout était fait pour exciter l'enthousiasme. En ce jour solennel, l'opéra avait reçu sa consécration. Il ne restait plus qu'à varier les formes musicales en introduisant dans l'action dramatique les airs et les morceaux d'ensemble à deux ou plusieurs voix. La poésie était trop faible au dix-septième siècle pour s'opposer aux envahissements de l'art musical, qui seul pouvait, en lui prêtant sa magie, la faire briller encore d'un dernier, mais fugitif éclat.

III.

Apostolo Zeno.

A la fin de ce siècle, l'opéra, cultivé en Italie avec passion, s'épanouissait dans toute sa splendeur. Apostolo Zeno (1) est le plus habile poète d'opéra qu'ait produit l'Italie avant Métastase. Ce n'était pas un homme de génie, mais c'était plus qu'un faiseur. Il avait l'esprit inventif et était doué d'un vif sentiment de l'harmonie musicale. Une heureuse innovation est due à son initiative : avant lui, on ne traitait que des sujets mythologiques ; Zeno, le premier, jeta l'histoire au milieu des merveilles de l'opéra. La réalité, ainsi dépaysée dans la fiction, devenait méconnaissable ; pour tout esprit sérieux cherchant la vérité dans l'art, l'invraisemblance était trop palpable, et le poète n'avait pas assez de talent pour la racheter par l'ivresse de la passion.

Il est difficile de satisfaire aux lois du goût en traitant des sujets historiques sur la scène de l'opéra. L'histoire moderne est trop connue pour être transportée dans ce domaine idéal,

(1) Né en 1668, à Venise, mort en 1750, Zeno est aussi célèbre comme antiquaire que comme poète. Outre des poésies diverses, il a composé soixante-trois pièces dramatiques : tragédies, comédies et opéras. C'est à l'opéra qu'il doit ses plus beaux succès.

où tout doit faire illusion, sous peine de révolter l'esprit à force d'invraisemblance. L'opéra doit s'en tenir aux faits éclatants et les prendre dans des temps éloignés, ou suppléer à l'éloignement des temps par l'éloignement des lieux.

Dans ces conditions, le poète peut réussir à sauver la vraisemblance, mais il faut pour cela qu'il donne aux sentiments un langage assez passionné pour ne pas permettre à la raison de s'inquiéter de la vérité historique. L'élément romanesque joue toujours le premier rôle en musique. La tragédie, qui s'empare de toutes les puissances de l'âme, peut se passer de l'amour avec avantage, et se renfermer dans la sphère des idées patriotiques ou divines. L'opéra, qui ne vit que de sentiments et de sentiments variés, est fait avant tout pour exprimer l'amour. Dans l'expression des sentiments tendres, la mélodie a des soupirs et des caresses ineffables. Sans doute, elle a aussi des accents énergiques et profonds pour l'amour de la patrie et de Dieu, comme pour la haine, l'indignation, la colère ou l'ivresse des combats. Mais sans l'amour, la corde sensible manque à l'instrument.

Quoi qu'il en soit, les Italiens ont trop efféminé la musique. En mettant en scène l'amour, l'éternel pivot de l'action dramatique dans l'opéra, ils ont défiguré l'histoire. Rinuccini et ses successeurs n'avaient pas assez de talent pour faire pardonner à leurs héros d'oublier la gloire aux genoux de la beauté. La passion seule peut supporter Hercule aux pieds d'Omphale. Quand la raison reprend ses droits, c'est un spectacle dégradant. Il fallait tout le génie de Métastase pour ne pas avilir les héros de l'histoire en les faisant esclaves de l'amour.

Les poètes italiens, au dix-septième siècle, étaient faibles en invention dramatique. Quand ils n'imitaient pas l'antiquité, c'est à la France et à l'Espagne qu'ils allaient demander leurs inspirations. Apostolo Zeno traduisait en langue musicale, sur la scène lyrique, les tragédies françaises dont la renommée avait traversé les Alpes.

Le spectacle national, c'était la comédie improvisée avec ses types burlesques : Pantalon, Arlequin, Brighella. C'est sur le plan de la *commedia dell' arte* que fut conçu l'opéra-comique ou *opera buffa*, qui naquit à la fin du seizième siècle, peu de temps après le grand opéra ou *opera seria*. Ce

genre de drame, si divertissant, où était maintenu le dialogue parlé, devint extrêmement populaire en Italie. C'est là qu'éclatait, dans toute sa vivacité, l'esprit pétillant de l'italien moderne. Tous les compositeurs italiens out réussi dans l'opéra-comique ; mais personne, avant Rossini, n'y a déployé plus de génie que Cimarosa. Sa musique n'est qu'un feu d'artifice continuel. En Italie, l'opéra-comique a toujours bien porté son nom. On n'y a jamais mêlé les genres comme en France et surtout en Allemagne où souvent l'opéra-comique n'est comique que par accident et parce que le dialogue n'y est pas chanté.

Apostolo Zeno a écrit pour les maëstri du dix-septième siècle des opéras-comiques dont le seul mérite est de contenir des situations plaisantes. Aucun poète ne s'est illustré en Italie dans l'opéra-comique ; mais les librettistes, les *impressarii* du dix-huitième siècle n'eurent pas de peine à effacer en ce genre la réputation de Zeno.

Voilà le seul spectacle qui fasse honneur au dix-septième siècle. Encore est-ce à la musique bien plus qu'à la poésie qu'en appartient la gloire. Dans la tragédie, la comédie, le drame pastoral, les Italiens ne produisirent en ce temps là que des œuvres médiocres, sans originalité et sans style, imitations malheureuses de l'Espagne, où tout était sacrifié au mouvement de la scène. Pour obtenir des succès durables au théâtre, il ne suffit pas d'exciter la curiosité des spectateurs, il faut émouvoir. L'Espagne, l'Angleterre et parfois l'Italie elle-même y avaient réussi au seizième siècle. La France, à l'époque de Louis XIV, a dépassé toutes les autres nations dans le drame sérieux et comique. L'influence des grands dramatistes français, que nous avons constatée dans la tragédie lyrique, prépara la régénération du théâtre italien au dix-huitième siècle.

CINQUIÈME SECTION.

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

SITUATION POLITIQUE.

On a dit : c'est aux étrangers que les Italiens doivent la résurrection de la poésie au dix-huitième siècle. Cela est trop absolu et n'est vrai que du théâtre. Ce qu'il faut reconnaître, c'est que le joug politique qui pesait sur la nation, l'énervation des caractères et la dégénérescence des mœurs, avaient abaissé à ce point le niveau intellectuel de ce peuple, qu'il semblait incapable par lui-même de se relever de sa déchéance; et que les lumières dont la France, l'Angleterre et l'Allemagne étaient le triple foyer, se propagèrent en Italie et contribuèrent beaucoup à y réveiller le génie endormi Le sentiment de la dignité humaine releva la littérature de son abaissement. L'art se lassa des jeux d'expression et des sensualités d'oreille où il était entraîné ; et, malgré la corruption des mœurs, la poésie obéit aux grandes aspirations de l'époque vers le règne de la justice sociale. La littérature française du dix-septième siècle, si nourrie de pensées profondes et de sentiments vrais, dégoûta l'Italie de la versification creuse des *Seicentisti*. Et les Marinistes, sous l'empire des modèles classiques, tombèrent en discrédit. Le théâtre surtout porte la trace évidente de l'influence française. Corneille, Racine et Molière ont fait l'éducation de Métastase, de Goldini et d'Alfieri. Quel que fût le talent, le génie même de ces trois grands dramatistes dans l'opéra, la comédie et la tragédie, on peut affirmer que, sans les exemples de la France, ils auraient eu peine à sortir de l'ornière où se traînaient leurs devanciers.

Rien dans la situation politique de l'Italie n'annonçait une restauration des lettres. Les princes de la maison d'Autriche,

qui aimaient la poésie italienne, redoutaient trop la puissance de l'esprit humain pour ne pas en surveiller l'essor. La maison de Savoie, élevée, au commencement du siècle à la dignité royale, grandissait pour la ruine de la maison d'Autriche en Italie ; mais ces rois cisalpins, habiles dans la politique autant que braves dans la guerre, étaient trop absorbés par les intérêts de leur ambition pour songer aux intérêts de la littérature. La muse peut célébrer la gloire des armes, mais elle n'aime pas à marcher sur les pas des armées et s'enfuit au tocsin des batailles. Venise cherchait à masquer sa déchéance par la splendeur de ses représentations théâtrales. C'est là que le drame fut cultivé avec un éclat inconnu à l'Italie. En Toscane, les derniers des Médicis s'éteignirent sans honneur et sans gloire ; mais, sous le règne de Léopold, fils de Marie-Thérèse, Florence rendit à la lumière ses poètes immortels ensevelis dans la poussière des bibliothèques où les tenait enchaînés la censure. Rome eut deux grands papes, qui prodiguèrent leurs encouragements à la littérature: Benoît XIV et Clément XIV. La Lombardie se sentait renaître sous le gouvernement de l'Autriche devenu plus sage après le traité d'Aix-la-Chapelle, et obéissant aux inspirations de sa grande impératrice. La branche espagnole de la maison de Bourbon, montée sur le trône de Naples dans la première moitié du dix-huitième siècle (1737), s'appliqua à faire fleurir les lettres pour augmenter son prestige aux yeux du peuple.

Malgré l'appui de quelques princes intelligents, l'Italie n'était point parvenue à secouer sa torpeur, et le génie du lieu, *genius loci*, était resté comme étouffé sous le poids de son ancienne servitude. On avait perdu l'amour des grandes choses, et la vie se consumait dans des occupations frivoles. La nation italienne, énervée et languissante, avait déserté les régions idéales où elle avait autrefois trouvé la gloire. La poésie semblait morte dans le pays le plus poétique de l'Europe. Voilà l'ouvrage du despotisme brutal qui avait opprimé ce malheureux peuple. Dans les couches inférieures de la société, dans les populations rurales, l'imagination était encore pleine de merveilles ; mais les classes éclairées ne songeaient plus qu'à vivre dans le *far niente*, comme si les âmes amollies n'éprouvaient plus le besoin de jeter sur le

papier la lave éteinte de leurs pensées. Et cependant il y eut à cette époque un essai de renaissance, même sur le terrain de la poésie pure, par réaction contre l'école mariniste. Mais l'Académie des Arcades ne fit que substituer une élégante sécheresse à l'exubérance métaphorique des Seicentisti. Il ne suffit pas de changer l'art, quand l'inspiration est absente. Deux hommes sortis de cette école lui firent honneur : Maffei et Métastase. Mais il était temps qu'une réaction nouvelle vînt interrompre l'interminable série d'églogues et de sonnets dont la Péninsule était inondée. Un poète satirique parut et vint renouer la chaîne des traditions du grand art et de la grande poésie : Parini.

CHAPITRE I[er].

Règne de l'Arcadie.

I.

Caractère de la poésie arcadienne.

Une société célèbre se forma pour lutter contre les Marinistes. Cette société qui existe encore aujourd'hui prit le nom d'Académie des Arcades ou des Arcadiens (1). Le tort de ce cénacle, c'est que ceux qui prirent la direction de ce mouvement en faveur du goût, de la pureté et de la simplicité dans l'art des vers n'avaient ni génie ni principe supérieur d'esthétique. Les Marinistes au moins avaient l'imagination brillante ; leurs antagonistes n'avaient ni grands sentiments ni grandes pensées à exprimer. C'est pour cela peut-être qu'ils réussirent : Tous les hommes instruits se crurent capables d'aborder le genre bucolique dans le moule virgilien. Les principaux fondateurs des Arcades, Gravina et Crescimbeni, possédaient plus de savoir que d'imagination poétique. D'autres membres, Guidi, Filicaia, Menzini, héritiers de l'école pindarique de Chiabrera, n'avaient pas assez d'autorité pour devenir chefs d'école. Crescimbeni finit par s'imposer, en s'appuyant sur la compagnie de Jésus où il entra lui-même. Ne se préoccupant que des qualités de la forme, il ne sut apprendre à son Académie ni l'originalité des conceptions ni l'étude des vrais modèles. Retourner à Dante, il n'y pensait pas : c'était d'ailleurs un trop vigoureux génie pour des poètes inscrits sous des noms de pasteurs et s'appliquant à ressus-

(1) Elle fut fondée par des jeunes gens qui se promenaient en récitant des vers entre eux, aux alentours de Rome, comme les bergers de Virgile. « Ne semble-t-il pas, s'écria l'un d'entre eux, que nous fassions revivre l'Arcadie ? » De là le nom de cette association littéraire qui tint sa première séance solennelle dans les bosquets d'un couvent du mont Janicule, le 5 Octobre 1690.

citer l'antique Arcadie. Si, pour lutter contre les Maristes et les détrôner dans l'esprit public, Crescimbeni avait du moins repris les traditions de Pétrarque, les grandes sources d'inspiration lyrique pouvaient encore se rouvrir.

C'est à une étoile de seconde grandeur que le chef des Arcadiens s'adressa : Angelo di Costanzo, historien et poète qui eut au XVI[e] siècle des succès mérités dans l'art d'écrire, mais en qui le sentiment et la pensée étaient loin d'égaler les sages procédés de composition littéraire.

Quoi qu'il en soit, les Arcades ne tardèrent pas à se répandre dans toute l'Italie. « En dix années, nous dit M[r] Perrens, les Arcades furent au nombre de six cents : hommes et femmes, nobles et roturiers, laïques et prêtres, moines et cardinaux, briguèrent l'honneur de défendre l'orthodoxie poétique dans les rangs de ces futils réformateurs. Bientôt, il n'y eut pas une ville qui ne voulût posséder une colonie arcadienne, correspondant avec la société mère. En deux ans elle compta treize cents associés, treize cents bons poètes, suivant le goût du temps, car il fallait avoir fait ses preuves pour être admis. Dans le déluge d'églogues, d'idylles, d'odes anacréontiques, de sonnets pastoraux dont ils inondèrent la Péninsule, ils s'appelaient Tircis, Ménalque, Mélibée, ils chantaient les Chloris et les Philis. C'est à ce prix qu'on obtenait ce qui passait alors pour la gloire ; les plus importants ouvrages restaient inaperçus. » Il faut avouer que cette réforme poétique était bien pauvre en invention. La nouvelle école toutefois eut le privilège de bannir le mauvais goût et de faire refleurir sur les ruines du Marinisme l'élégante simplicité de Virgile et de Sannazar. Sa mission accomplie, l'Arcadie dont le siège était à Rome aurait dû disparaître, pour faire place à la liberté d'inspiration qui seule a la puissance de renouveler les sources de la poésie. Malheureusement elle a voulu se survivre et se perpétuer, sans avoir d'autre raison d'être que de retenir dans les voies de l'imitation classique et de la double orthodoxie religieuse et littéraire les jeunes écrivains tentés de marcher témérairement dans la route où se déploient les forces de l'intelligence et l'essor du génie. Parmi ceux qui se sont plus ou moins distingués au XVIII[e] siècle dans l'Académie des Arcades, on ne cite rien de vraiment magistral. Les meilleurs ont pris pour guide

Sannazar, le Virgile chrétien dont nul n'a égalé ni l'élégance ni la grâce. Beaucoup de membres du clergé faisaient partie des Arcades et s'exerçaient tantôt sur des sujets sacrés comme Giambattista Cotta, tantôt sur des futilités et légèretés pastorales peu dignes de leur ministère Il en est un qui voulut se frayer une voie nouvelle en désertant les sentiers battus et les tendances mêmes de la compagnie : Innocenzo Frugoni (1). Entré sur les instances de sa famille dans un ordre monastique qu'il abandonna plus tard, il professa la littérature à Brescia, à Bologne, à Gênes et à Rome ; puis il devint le poète officiel de la cour de Parme.

Rien ne lui manquait pour réussir, s'il n'eût gaspillé son talent en improvisations forcées sur des sujets de circonstance accueillis avec une faveur dont le poète eut le tort de s'enivrer, au préjudice des grandes inspirations qui naissent de la méditation solitaire et jaillissent d'une âme sincèrement émue. trouvant un écho dans tous les cœurs. Frugoni, voulant s'affranchir de l'imitation des anciens, s'était épris de la poésie primitive et cherchait à en reproduire sous des formes modernes les sentiments frustes et naïfs. Les fadeurs du style arcadien font place en ses vers à l'énergie, à l'abondance, à la richesse des images et aux vibrations sonores d'une langue harmonieuse. Nul n'a traité le vers libre avec plus de puissance et plus de variété. Frugoni avait donc assez de ressources dans son art pour devenir un grand poète, s'il avait pu concentrer ses facultés sur des sujets plus importants et plus profondément médités. Le reproche qui lui a été fait d'emprunter une partie de son vocabulaire et de ses figures aux sciences naturelles ou exactes est loin d'être fondé. Il y faut voir plutôt une tendance réaliste qui enlevait aux chimères l'unique privilège de la versification. Le poète d'ailleurs aimait à habiller de son art les spéculations philosophiques et se montrait ainsi plus soucieux du fond des choses que des jeux de la forme. On a signalé avec raison le poème où il fait l'éloge de la philosophie française, à propos des œuvres de Condillac, comme une preuve de l'importance qu'il attachait au sérieux de la pensée, bien qu'il eût pu mieux choisir ses

(1) Né à Gênes en 1692, mort en 1768. Son œuvre se compose de sonnets, odes, églogues, satires, épitres et essais dramatiques.

modèles. Dans les sujets de circonstance, il savait aussi, quand l'heure de l'inspiration était venue, trouver des perles de poésie, ainsi qu'en témoigne la *Colombe*, son chef-d'œuvre, écrite à l'occasion de la naissance d'un enfant.

Frugoni, qui ne se faisait pas illusion sur sa valeur, fut très exalté par son groupe arcadien ; et comme il arrive à tout chef d'école, sa réputation devait subir des éclipses et finir même par s'éteindre dans l'oubli de ses compatriotes. Pour tout dire, il n'avait pas assez de valeur pour s'imposer longtemps à l'admiration publique. Les artistes seuls vantaient ses vers ; le public ne s'y laissait pas prendre. Il a pu faire schisme au sein des Arcades, mais non raviver l'influence d'une société de poètes trop asservis à un art suranné pour renouveler l'essor de la poésie. Les idées de transformation sociale qui hantaient les esprits et les portaient à la censure du passé avaient envahi la prose et entraînaient l'imagination dans un courant irrésistible. Faire de l'art pour l'art, c'était dans la pratique le procédé favori des Italiens à la première renaissance. La poésie maintenant s'armait pour la lutte sur le terrain des idées. Pendant longtemps, les Arcades laissèrent croire qu'aucune réputation littéraire solide ne pouvait s'établir qu'en vers : celui qui n'en savait point faire était accusé d'impuissance. De là ce déluge de vers médiocres sur des sujets en dehors de toute réalité. Il a fallu l'introduction de la philosophie dans les œuvres d'art pour établir ce courant favorable et sain qui allait aboutir à Parini.

Avant de signaler le plein réveil de la muse italienne, il faut noter des essais parfois très curieux dans le genre épique et satirique.

Alfonso Varano (1), pétrarquiste d'abord, Arcadien ensuite, eut l'heureuse pensée de ressusciter le grand maître du XIVe siècle : le poète de la *Divine Comédie*, habitant les sommets de la pensée dont nul jusque là n'avait osé suivre les traces. Il s'éleva dans ses *Visions (Visioni sacri e morali)* inspirés du *Paradis* de Dante à des conceptions et à des

(1) Le marquis VARANO (*Alfonso*), né à Ferrare en 1705, mort en 1788, fut chambellan de l'empereur d'Autriche. On cite de lui une belle églogue intitulée l'*Enchantement*. Il s'exerça, non seulement dans le sonnet et dans la poésie pastorale, mais encore dans la tragédie où il ne fit rien que de médiocre.

images dignes de son modèle et versa la force dans ces vers alanguis où les poètes italiens mettaient tant de mollesse et de fadeur. La question d'art était subordonnée en lui à la question religieuse et morale. Ce qu'il voulait surtout, c'est prouver à Voltaire que le christianisme est une grande source de poésie. Il pouvait dire la plus grande, parce qu'elle est la plus divine. Ce n'était pas sur ses propres inspirations qu'il prétendait s'appuyer pour démontrer sa thèse, mais sur l'exemple du poète toscan dont il se proclamait l'humble disciple. Varano avait devancé Chateaubriand, mais il s'était fait illusion en confondant l'arsenal des fictions d'une mythologie chrétienne avec la puissance même du sentiment divin qui s'est emparé de l'âme du poète et d'où jaillit tout le sublime de la poésie religieuse. Le disciple de Dante était d'ailleurs un homme de foi, qui avait puisé dans son zèle pour le triomphe de ses croyances la meilleure part de son talent. La voie qu'il montrait était la route royale de la grande poésie. Mais nul à cette époque n'était de force à la parcourir. Ceux d'entre les prêtres qui s'exercèrent au métier des vers étaient voués à la satire et s'en prenaient à l'autorité des princes et aux mœurs de la noblesse, préparant ainsi le futur triomphe des idées démocratiques.

Il faut remarquer que ce n'était pas par vocation véritable que ces poètes, comme Passeroni, Casti et Parini, entraient dans le sacerdoce : l'habit ecclésiastique était pour eux un passeport qui leur ouvrait la carrière de l'enseignement ou la porte des palais. Les deux premiers par leurs libres allures n'avaient rien de sacerdotal, et si le troisième sut respecter l'habit qu'il portait, c'est, nous le verrons, dans sa fière indépendance qu'il trouva son génie. Nous avons ainsi le secret de leurs tendances satiriques. C'est sous forme de poèmes que ces satires furent conçues. Les grandes épopées n'étaient pas possibles, si ce n'est le poème chevaleresque semi-sérieux, semi-badin, à la manière de l'Arioste et par imitation, comme le *Ricciardetto*, du prélat Fonteguerri, ou le poème didactique à l'imitation d'Alamanni, comme le poème sur la *Culture du riz*, du marquis veronais Spolverini. Faute d'épopée originale, Cesarotti (1), traduisit l'œuvre de Mac-

(1) CESAROTTI *(Melchiore)*, né à Padoue en 1730, mort en 1808, enseigna le grec et l'hébreu à l'université de Padoue. Outre les œuvres dont

pherson : les poèmes d'Ossian, dont les sombres couleurs faisaient un si étrange contraste avec les lumineuses clartés du génie italien. Mais c'était nouveau, et le vers libre, *sciolto*, s'y donnait pleine carrière. Il entreprit aussi la traduction de l'*Iliade*, en prose, mais il eut la malheureuse pensée de mettre en vers et de revêtir d'habits modernes le chef-d'œuvre homérique sous ce titre : la *Mort d'Hector*, qu'il travestit en croyant l'embellir.

A l'exception de ces œuvres qui n'avaient d'autre mérite que de chercher à raviver l'imagination par des sujets héroïques, nous n'avons plus à signaler que des poèmes satiriques, *Le Filet de Vulcain (Le rete di Vulcano)*, de Domenico Batacchi (1), où les ridicules et les vices sont fustigés dans les classes supérieures de la société, comme la coquetterie féminine et la médiocrité prétentieuse qui se piquent d'érudition ou de poésie ; la *Vie de Cicéron*, de l'abbé Passeroni (2), qui sert de prétexte encore à la satire des mœurs, surtout contre les femmes dont il aime à médire, mais où il tombe dans des longueurs qu'il s'efforce vainement de racheter par des accès de gaîté parfois bien vifs et des plaisanteries du plus mauvais goût (3) ; *Les Animaux parlants*, de l'abbé Casti (4), un prêtre du genre de Boccace, qui avait mérité d'être excommunié et qui fit un apologue en vingt-six chants, histoire des bêtes comme le *Thierepos* des Allemands ou le *Roman du*

nous parlons, il a composé un *Essai sur la philosophie des langues*, un *Cours de littérature grecque*, des traductions de Juvénal, des discours de Démosthènes, de trois tragédies de Voltaire et aussi des poésies latines.

(1) Né à Livourne en 1749, mort en 1802. Il a fait, en outre, un roman intitulé *Raccolta di Novelle* et un poème burlesque en 12 chants : *Il Zibaldone*.

(2) PASSERONI *(Carlo-Giovanni)*, né à Lantosca, en 1713, mort à Milan en 1803. Outre son poème *Il Cicerone* en 51 chants, on a de lui des fables ésopiques fort ingénieuses.

(3) Citons ce trait incroyable : « La mère de Cicéron avait aux mamelles plus de lait qu'une vache, et Cicéron, au temps de ses études, engraissait comme un porc dans son écurie. » Le catholicisme est une école de respect, mais non pas sous la main de Passeroni.

(4) CASTI *(Giambattista)*, né à Prato (Toscane) en 1721, est mort à Paris en 1803. Outre les ouvrages dont nous parlons, il a composé deux opéras bouffes mis en musique par Paësiello : la *Grota di Trofonio* et *Il Re Teodoro in Venezia*.

Renard, et où les cours sont peintes en traits mordants, ainsi que toutes les conditions sociales, mais où le style souvent improvisé est d'une négligence et d'une diffusion excessives et où les lois de la morale sont foulées aux pieds avec un cynisme révoltant. Casti fut un singulier personnage qui n'avait pris la soutane que pour avoir ses entrées chez les princes dont il voulait détruire le prestige et abattre la puissance. C'est un révolutionnaire sous la figure d'un bouffon. Il avait commencé par professer la littérature, puis il devint chanoine à Montefiascone. Après son excommunication, on le retrouve en Allemagne, succédant à Métastase en qualité de *poeta Cesareo*, se transformant en fou de roi et parodiant la conjuration de Catilina dans un drame burlesque où l'on riait aux dépens de Cicéron. Joseph II s'en amusait beaucoup. On le voit ensuite dans un entourage d'ambassadeurs qui l'emmènent en Russie où il parvient à gagner la faveur de Catherine II, puis il écrit pour plaire à l'empereur d'Autriche un poème tartare *(tartaro)* contre sa bienfaitrice. La paix signée, Joseph II exila le poète ; mais il lui garantissait ses appointements que Casti refusa pour aller mourir pauvre à Paris. Les puissances qu'il flattait pour les perdre trouvèrent dans cet étrange moraliste un instrument de la justice sociale qui leur enseigna à quel prix le pouvoir se fait un jeu du droit des peuples.

II.

La tragédie.

Scipion Maffei.

Les poètes qui donnèrent la première impulsion au drame italien du dix-huitième siècle, se posant en imitateurs de la scène française, renonçaient à toute originalité foncière et laissaient à ces modèles classiques la suprématie du théâtre. Un seul, Scipion Maffei (1), réussit à produire un chef-d'œuvre : la *Mérope*. Dans sa jeunesse, Maffei avait recueilli

(1) Maffei *(Francisco Scipione de)*, né à Vérone en 1675, est mort en 1755. Outre sa *Mérope*, il a écrit plusieurs recueils de poésies italiennes et latines, ainsi que l'*Histoire de Vérone*.

les meilleures pièces des auteurs du seizième siècle. Le système français lui paraissait défectueux ; et, en écrivant sa *Mérope*, le poète, qui avait le sentiment de la perfection dramatique, voulut, par un mouvement de noble émulation, présenter à son siècle l'idéal de la tragédie. Il ne parvint pas à effacer la gloire des Corneille et des Racine, mais son œuvre est bien supérieure à tout ce que les Italiens ont essayé avant lui dans le genre tragique. Alfieri lui-même, malgré la puissance de son talent, n'a pas dépassé la *Mérope*. Ce sujet pathétique, traité par Euripide, ne nous est parvenu que comme un souvenir. Le temps n'a pas respecté ce drame émouvant. Il a fallu refaire la tragédie sur des données trop succinctes. En sorte que l'œuvre de Maffei, acclamée par l'Europe entière, est devenue une seconde création et a eu l'immortel privilège de servir de modèle à la *Mérope* de Voltaire, chef-d'œuvre de ce troisième maître de la scène française.

En composant sa *Mérope*, Maffei a rendu à la poésie dramatique trois services d'un grand prix : il a donné à l'Italie le premier exemple d'une tragédie sans intrigue amoureuse ; il a ramené au naturel le ton tragique ; il a, dans ce but, répudié la rime en employant le vers *sciolto*. De ces trois services les deux premiers s'appliquent à toutes les nations, le troisième est particulier à l'Italie. Sismondi se trompe en disant que « Maffei se plut à montrer aux modernes comment on pouvait composer une tragédie sans amour. » D'abord, *sans amour* est un terme impropre : il n'y a pas de poésie sans amour. Pour parler exactement, il fallait dire : une tragédie qui n'avait pas pour sujet l'*amour*. Mérope expose son fils à la mort en voulant le venger. C'est l'amour maternel d'un côté, et de l'autre, l'amour filial dans Égisthe qui se dévoue pour épargner sa mère. Ce n'est pas là une tragédie sans amour. Et d'ailleurs, le monde moderne n'a pas attendu Maffei pour apprendre qu'on pouvait écrire un chef-d'œuvre tragique sans y faire entrer l'*amour*. *Athalie* a précédé la *Mérope*, et Corneille, dont le poète italien a critiqué le système dans *Rodogune*, une des pièces de sa laborieuse vieillesse, le grand Corneille, dans *Polyeucte*, avait enseigné à la France et à l'Europe chrétienne comment l'amour se transforme et se divinise, quand il devient l'union des âmes dans l'amour divin.

Mais l'Italie avait besoin d'apprendre à quelles conditions le poète s'élève à l'idéal tragique, et c'est Maffei qui lui a rendu ce service. En bannissant l'*amour* de sa tragédie, il n'en a pas banni l'intérêt. Quelle intrigue amoureuse peut égaler les angoisses et le désespoir d'une mère aux dangers et à la mort d'un fils ? On regrette seulement que les situations soient si peu naturelles, et que les complications de l'intrigue nuisent au développement des caractères et au jeu des passions.

Maffei a cherché surtout le naturel dans le style. On n'y parvient pas aisément quand le fond lui-même manque de vérité ; sans doute, la tragédie française avait un ton trop solennel et un peu guindé ; mais pour être naturel il n'est jamais permis d'être vulgaire et trivial. C'est le défaut de Maffei : il a craint de monter trop haut, et il est descendu trop bas. Néanmoins ses vers ont souvent cette noble simplicité qui caractérise le style tragique. Le vers *sciolto*, où le poète songe plus à parler au cœur qu'à l'oreille, convient mieux au drame que le vers rimé. Maffei a bien fait de suivre en cela l'exemple que le Trissin avait donné aux poètes dramatiques de l'Italie. L'auteur de la *Sophonisbe* n'avait adopté ce vers que dans le dialogue. Maffei est le premier des grands dramatistes qui ait complètement rejeté la rime. Sa poésie n'en est que plus intime ; l'expression répond mieux au sentiment sans rien perdre de son éclat, et le vers est assez harmonieux pour ne pas ressembler à la prose. Il faut s'étonner que, avec cette ressource inhérente à la langue, les Italiens n'aient pas, au moins quant à la forme, surpassé les Français dans le drame. Il y a à cela trois raisons : c'est que les Français ont, avant tout, le génie de l'action ; qu'ils tiennent également pardessus tout à respecter les lois du bon sens, et qu'enfin leur langue est assez poétique pour mettre l'idéal dans la réalité, et pas assez pour absorber la réalité dans l'idéal. La rime en français — jusqu'à présent du moins — a toujours été considérée comme indispensable, dans tous les genres, pour élever la poésie versifiée au-dessus de la prose, et il n'est guère à craindre que les dramatistes français portent la musique du langage assez loin pour endormir la pensée dans l'ivresse de la cadence. En France, le vers dramatique pèche parfois peut-être par excès d'abstraction ; en Italie, c'est par excès d'imagination.

III.

La Tragédie lyrique.

Métastase.

Dans ce dix-huitième siècle apparut un poète à la hauteur des plus grands noms, qui éleva l'opéra à la dignité d'un genre littéraire capable de soutenir l'admiration des hommes sans le secours de la musique. Métastase (1) est le seul des librettistes qui ait opéré dans la poésie ce miracle d'un style aussi profondément musical que la musique la plus parfaite. Les autres ne sont que des *paroliers* plus ou moins habiles, je devrais dire plus ou moins adroits ; Métastase est un vrai poète. Il occupe une place à part dans la littérature de son pays. On ne peut le comparer à personne sans lui faire tort. Comme poète, il n'a qu'une corde à sa lyre ; mais c'est la fibre même du cœur humain exprimant tous les frissons de l'âme. De tous les musiciens de la parole, aucun n'égala sa douceur, son élégance, sa gracieuse délicatesse, sa caressante harmonie, sa tendresse passionnée. Telle est la mélodie de ses vers qu'on ne peut les lire sans les chanter : voilà en deux mots le génie poétique de Métastase. Le Tasse et Guarini lui ont servi de modèle. Ils ont plus d'art que lui, et par conséquent plus de variété. Le Tasse surtout le dépasse par l'élévation de la pensée ; mais Métastase a plus de naturel dans l'expression des sentiments tendres. Les Italiens ont dénaturé ce poète en voulant le transformer en auteur tragique, et en faisant déclamer ses pièces au lieu de les faire chanter. Le système dramatique de Métastase ne sied qu'à l'opéra. Les passions y sont portées à l'excès, comme il

(1) Né à Assise, en 1698, mort à Vienne en 1782. Il était fils d'un simple soldat et se nommait Pietro Trapassi. Le célèbre jurisconsulte-poète, Gravina, voyant ses dispositions précoces pour la poésie, l'initia aux études classiques, lui fit publier dès l'âge de quatorze ans un premier essai de tragédie, lui ouvrit le chemin de la gloire sous le nom de *Métastase*, traduction libre de *Trapassi* en grec, et lui légua sa fortune, bientôt dépensée, il est vrai, mais en peu de temps retrouvée dans la composition de ses ouvrages. Il succéda à Apostolo Zeno, auprès de l'empereur Charles VI, à Vienne, en qualité de *poeta cesareo* (1729), poste qu'il occupa jusqu'à la fin de sa vie.

convient à la musique qui cherche la vérité dans l'exagération des sentiments. Quand la parole cesse d'être chantée, elle ne parle pas seulement au cœur, elle parle à l'esprit qui demande au poète de respecter les lois de la vraisemblance. La musique est un monde idéal où rien ne ressemble à la réalité. Les personnages de Métastase appartiennent tout entiers à ce monde fantastique. Là tout est bien ou tout est mal. Les héros sont des anges ou des démons. Ils ont toutes les qualités ou tous les défauts : ce sont des types et non pas des individus. Toutes les nuances s'effacent dans l'impression générale de la vertu ou du vice, de la beauté ou de l'horreur Tout est sacrifié à l'effet. Il faut frapper de grands coups. De là l'uniformité, ou plutôt l'absence complète de caractères. L'homme est un mélange de vertus et de vices, de qualités et de défauts. Il a au moins les défauts de ses qualités. Il n'est ni complètement bon, ni complètement mauvais. Mais les héros de Métastase poussent tout à l'extrême, le vice comme la vertu. Ce ne sont donc pas des hommes, ce sont des êtres de fantaisie. Aussi bien la musique est-elle impuissante à exprimer les nuances des caractères ; elle ne peut exprimer que les sentiments généraux de l'humanité. Métastase met sur la scène des héros appartenant à tous les peuples, à la mythologie comme à l'histoire (1). De là une grande variété de costumes et une grande richesse de décoration. C'est un des prestiges de l'opéra, fait pour parler aux yeux comme à l'oreille. Mais, sous ces costumes divers, on reconnaît toujours les mêmes hommes. Il semble difficile de faire parler naturellement des êtres sans réalité ; Métastase y réussit pourtant, et c'est là un de ses plus beaux triomphes. Les passions de ses personnages sont idéales comme les personnages eux-mêmes ; et néanmoins ils ont tous les élans du cœur humain. L'amour, sous toutes les formes, y est porté à son paroxysme et y éclate avec un enthousiasme délirant : c'est la double fantaisie héroïque du drame pastoral et de l'épopée chevaleresque. L'honneur et l'amour sont les deux

(1) Celles de ses pièces que les Italiens considéraient comme de vraies tragédies sont les suivantes : *Iphigénie*, *Andromaque*, *Mérope*, *Thémistocle*, *Joseph*, *Nitocris*, *Sisara*, *Daniel*, *Ézéchias*, *Papirius*, *Fabricius* et *Mithridate*.

grandes sources de l'action dramatique dans les opéras de Métastase. Tous les événements naissent de ces deux sentiments combinés. C'est pour venger l'amour ou l'honneur outragé que ses héros courent aux armes avec une fureur implacable. Les situations sont essentiellement monotones, par suite de l'uniformité des caractères. Les coups de théâtre sont prodigués, mais ce ne sont partout que des poignards levés sur la tête d'un père, d'une mère, d'un fils, d'une fille, d'une amante, d'une épouse qu'une erreur funeste a fait poursuivre en ennemis acharnés, et dont la reconnaissance amène une réconciliation finale qui provoque une nouvelle explosion d'amour d'un effet irrésistible sur les spectateurs attendris. Ces dénoûments heureux dans des sujets tragiques conviennent essentiellement à l'opéra. Les catastrophes ne sont pas musicales : l'émotion qu'elles provoquent est trop déchirante pour s'accorder avec l'ivresse qu'entretient en nous la mélodie. Métastase était un homme de goût : il avait compris combien il est absurde de faire mourir les héros en chantant. Qu'y a-t-il, par exemple, de plus invraisemblable que le dénoûment de *Lucie de Lammermoor*, où Edgard enfonce dans son cœur le couteau pour aller rejoindre Lucie dans le sein de Dieu, et meurt en chantant : « Bel ange, ma Lucie, viens me recevoir aux cieux. » La musique a beau être divine, l'émotion ne tient pas longtemps devant de telles absurdités.

Les Italiens, dans leur théâtre classique, avaient consacré les trois unités. Métastase, qui n'empruntait aux règles du drame que ce qui pouvait se prêter à l'effet de la scène lyrique, ne s'est pas conformé à l'unité de lieu. Sous ce rapport, il a devancé le drame moderne, si prodigue de changements à vue, et qui songe plus au plaisir des yeux qu'aux plaisirs de l'esprit. Le poète italien n'avait pas tort, puisque l'opéra est fait avant tout pour flatter les sens. L'unité de temps fut conservée, mais en dépit de la vraisemblance ; car le poète accumule en un jour autant d'événements qu'en peut supporter sans fatigue l'attention des spectateurs.

Quant à l'unité d'action, elle n'était pas difficile à observer dans des pièces qui ne roulent guère que sur l'amour et où le nombre des personnages est nécessairement restreint. Trois amoureux et trois amoureuses dont les passions se croisent

et se combattent selon les exigences de l'effet musical, suffisent aux complications de l'intrigue. Tous les opéras de Métastase sont conçus sur le même plan. Quand on connaît une de ses pièces, on les connaît toutes. Et cependant, tel est l'art du poète, non à conduire mais à varier l'intrigue la plus monotone et la plus banale, que jamais l'intérêt ne languit un instant. Il ne manque donc pas d'une certaine habileté dramatique. Mais c'est surtout à la beauté, à l'harmonie de ses vers, qu'il doit ses succès dans l'opéra. Il connaît peu l'art de la composition ; et s'il s'entend jusqu'à certain point à dresser la charpente de ses pièces, c'est qu'il comprend avec un admirable instinct les convenances de la poésie associée à la musique. Otez à ce poète le prestige de la musique, et ses pièces ne seront plus qu'un tissu d'invraisemblances ; vous serez choqué de ces mœurs efféminées et de ces caractères impossibles. Il y a beaucoup d'analogie sous ce rapport entre Métastase et Quinault, le créateur de l'opéra en France au dix-septième siècle. Je n'entends pas faire de Quinault le rival de Métastase. Il y a entre ces deux hommes la différence du talent au génie. Mais Quinault est un vrai poète, quoi qu'en ait pensé Boileau, qui ne l'a critiqué du reste que pour ses tragédies, qui, en effet, sont trop efféminées. Dans l'opéra, au contraire, il a égalé, surpassé même par la mélodie des vers les prédécesseurs de Métastase en Italie. Métastase lui est de beaucoup supérieur, sans doute ; mais ses opéras, considérés comme tragédies, ne valent guère mieux que les tragédies de Quinault.

On a beaucoup reproché à Métastase de déviriliser l'homme en le jetant dans la mollesse. Ce reproche est sérieux, et il serait mal séant de l'atténuer, si l'on ne voyait dans Métastase qu'un auteur tragique. Le but de la tragédie est de fortifier l'homme contre les assauts de la fortune et de la destinée ; mais le poète de l'opéra ne peut être jugé aussi sévèrement. Cette mollesse, cette douceur, cette effémination est le propre du genre, tel qu'il est cultivé en Italie. L'opéra italien sue le sensualisme par tous les pores.

Ce n'est pas là qu'il faut aller puiser la force et le courage, c'est en Allemagne, pays d'énergie morale, c'est en France, pays d'action. De nos jours pourtant, l'opéra italien s'est transformé au contact de la France et de l'Allemagne, et l'on

a vu un des rois de la musique moderne faire éclater en accents d'une sublime énergie la fibre patriotique dans *Guillaume Tell*, ce chef-d'œuvre qui est à la musique ce qu'Athalie est à la poésie : l'idéal de la beauté dans l'art. Rendons justice aux contemporains ; s'ils ont écrit, comme aux siècles précédents, des opéras sensuels, ils ont produit aussi des émotions patriotiques et religieuses dans des œuvres magistrales : *Guillaume Tell*, *Moïse*, *Robert-le-Diable*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *Jérusalem* et ces prodigieuses symphonies dramatiques de Richard Wagner, voilà des productions géniales qui font honneur au dix-neuvième siècle et qui montrent la puissance de l'art musical dans l'expression des sentiments forts, des sentiments généreux, des passions divines. Mais le monde a trop soif de plaisirs énervants, et la musique a trop d'ivresse dans ses modulations et ses accords, pour résister aux entraînements de l'amour. Il faut réduire à leur juste valeur les prétentions des *italianissimes* en poésie, qui élèvent les productions de Métastase au-dessus de tout ce qui a été fait en France dans le lyrisme comme dans le drame. S'il ne s'agissait que de l'opéra, ils auraient raison : en fait d'opéra, rien n'est comparable à Métastase chez aucun peuple de l'Europe. Nous croyons lui avoir assez rendu justice sous ce rapport. L'immortelle *Olympiade*, son chef-d'œuvre, mise en musique par les plus grands maîtres de l'Italie, par Paësiello (1), Léo, Pergolèse, Piccini, est l'apogée de la tragédie lyrique italienne. D'autres opéras, comme l'*Hypsipyle*, le *Démophoon*, la *Clémence de Titus*, la *Didon abandonnée*, *Achille à Scyros*, *Zénobie*, etc., ont tour à tour exercé la verve de ces compositeurs de génie, formés à l'école de Naples, sous la direction de Durante et de Léo.

Il faut s'incliner devant de telles œuvres, et déclarer qu'il n'est pas possible de porter plus loin la musique des vers. Mais si, faisant abstraction de la musique, vous proclamez Métastase un des plus grands poètes dramatiques de l'Europe, au nom du bon sens et de l'art, il faut protester hautement contre ce fétichisme de l'oreille et déclarer que, pour la conduite de l'action, la vérité des caractères et la vraisem-

(1) En France, aujourd'hui, on écrit habituellement *Paisiello*.

blance des situations, Métastase, loin d'être au sommet, est au plus bas degré de l'échelle dramatique. Mais, dit-on, il a bien fait autre chose que des opéras. Examinons. Ses œuvres poétiques se composent de soixante-trois drames, dont vingt-deux seulement ont été mis en musique. Les autres étaient récités, contrairement au dessein de l'auteur, qui avait un diapason dans l'oreille en écrivant tous ses drames où, à défaut de duos, trios, etc., régnaient toujours le récitatif, les airs et les chœurs. Quoi qu'il en soit, qu'on ait récité ou chanté ses pièces, c'est exclusivement par le côté musical qu'elles ont une valeur exceptionnelle. Après cela, il faut compter douze *oratorios*, quarante-huit *cantates;* puis, des morceaux lyriques, *idylles*, *élégies*, *sonnets*. Le poète est partout le même : c'est un souffle de brise effleurant l'épiderme et portant à l'âme une impression de langueur et de morbidesse. Qu'il chausse le cothurne ou qu'il se borne à toucher la lyre, sa voix n'a de force que pour exhaler des transports d'amour, des élans de tendresse sortis de l'imagination autant que du cœur, mais où la raison n'a rien à voir. Quand Boileau dit aux poètes :

> Aimez donc la *raison ;* que toujours vos écrits
> Empruntent *d'elle seule* et leur lustre et leur prix,

il parle en critique plus qu'en poète : il n'y a pas de poésie sans passion, et la passion est souvent l'antipode de la raison. Mais ce n'est jamais la passion seule qui tient la plume ; et, pour être poète complet, il faut savoir tout exprimer. Métastase était grand, je me trompe, séduisant ; mais il était incomplet. La grandeur, l'élévation des idées n'était pas le caractère de son génie ; et, s'il brille d'un vif éclat dans l'arène lyrique, il reste loin de Pétrarque et du Tasse, des grands poètes de l'Allemagne, au siècle dernier, de l'Angleterre et de la France, dans la première moitié de ce siècle. On peut douter même que sa renommée eût passé les frontières, si ses vers n'avaient pas volé au-dessus des Alpes sur les ailes de la mélodie (1).

(1) Quand le feu lyrique fut éteint en Métastase, dans sa vieillesse, il aborda la critique et y réussit dans ses études sur la poétique d'Aristote et d'Horace comme dans ses remarques sur le théâtre grec. — Sa correspondance est aussi fort intéressante.

CHAPITRE II.

Réaction contre l'Arcadie.

I.

Parini.

Tandis que le monde des lettres était absorbé dans la culture d'un art purement artificiel ou étranger à toute application sociale, qui n'était sorti de l'églogue virgilienne que pour essayer d'assurer la gloire du théâtre, un homme sorti des classes populaires rendit à l'esprit national le sens des réalités. L'avènement de Parini est la date d'un réveil du génie italien. Cet enfant du peuple se forma lui-même, Dieu sait au prix de quels sacrifices !

Voulant pénétrer au sein des grandes familles, il entra dans les ordres, non pour jouer un rôle de parasite et de bouffon, comme Casti dans la comédie des cours, mais pour faire l'éducation des enfants. Il en profita pour observer les mœurs de la noblesse lombarde. On ne se gênait pas devant lui, malgré le respect traditionnel qu'on portait à l'habit ecclésiastique dans cette région de l'aristocratie où l'on sentait la vérité du mot de Voltaire :

> Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.

La morgue, l'orgueilleuse ignorance, l'incurie, les futilités d'une existence, prosternée devant le despotisme de l'étranger et qui ne se relevait que devant ce qu'ils nommaient la valetaille, tout cela, si différent de la vraie noblesse chevaleresque

(1) Il est né à Bosizio, dans le Milanais, en 1729 et est mort à Naples en 1799.

d'autrefois, méritait de susciter un vengeur. L'Italie le trouva dans Parini. Il avait trente quatre ans, quand il fit paraître son grand poème satirique, *il Giorno*. Il s'était formé par l'étude des modèles de la Grèce, de Rome et de l'Italie. Depuis longtemps il s'était fait la main en prose et en vers par des œuvres oubliées aujourd'hui, mais dignes de lui pourtant, dans l'ode et le sonnet surtout où il dépasse la poésie pétrarquesque en virilité et en valeur philosophique, car cet esprit si grave dans sa causticité n'était pas accessible aux raffinements et aux féminités des héritiers de l'amant de Laure. Dès 1752 cependant, il avait publié un recueil anacréontique très goûté qui l'avait fait recevoir aux Arcades et dans d'autres sociétés académiques. Mais ce n'était pas sous forme lyrique qu'il devait produire l'œuvre de sa maturité, suscitée en lui par l'observation des mœurs de la noblesse. Parini était avant tout un esprit pratique, trop clairvoyant pour ne pas voir et trop moraliste pour ne pas mettre le doigt sur la plaie. Seule la satire aux proportions épiques était propre au récit et à la peinture des occupations frivoles, des habitudes puériles, des usages d'une gravité ridicule et des vices qu'engendre l'oisiveté aux mains de la fortune. Pour faire connaître les grands, Parini résolut de montrer comment se passent leurs journées. De là le titre de son poème : *Le Jour ou les quatre parties du Jour*. Chaque partie : le *Matin*, le *Midi*, le *Soir*, la *Nuit* forme *un tout* qui se relie aux autres par la succession du temps. Le *Matin*, quand il parut, fit comprendre aux Italiens qu'un grand poète leur était né, s'inspirant de ce qu'il avait vu par lui-même dans son pays, sans avoir besoin de rien emprunter aux autres nations. La satire est d'autant plus sanglante que le poète ne s'abandonne jamais à l'invective : il se borne à enseigner à un jeune gentilhomme dont il doit faire l'éducation ce qui se pratique dans l'aristocratie à laquelle il appartient comme on faisait au moyen-âge l'éducation d'un chevalier. Les faits, rien que les faits, voilà ce que l'auteur expose avec une cruelle malice qui met en saillie tous les travers, tous les ridicules et tous les vices. Il n'a pas à intervenir pour dire ce qu'il pense de la conduite de ses gentilshommes. Il lui suffit d'initier son jeune noble aux devoirs qui font le code du parfait chevalier. L'objectivité de cette satire en fait une œuvre à part dont la puissance est

dans l'impersonnalité même : les choses en se déroulant tiennent elles-mêmes le fouet vengeur dont le poète a su les armer, au profit de la dignité morale outragée. Parini a des réflexions qui vont jusqu'au sublime, comme quand il dit que l'amour-propre dans ses exaltations *tend le sceptre à chacun et lui dit : Règne*. Le poète se distingue par une fine ironie qu'il ne met pas ailleurs que dans les faits tels qu'il les expose. Quand il paraît louer, c'est le blâme qui se cache sous le masque de l'éloge. Peut être y a-t-il trop de futilités dans l'ouvrage. Mais c'était précisément le dessein du satirique d'exposer ces futilités. Les éléments de variété d'ailleurs n'y manquent pas, témoin l'invention du Trictrac et celle du Canapé, l'origine de l'inégalité sociale, la paix entre Hyménée et Cupidon.

Quant à l'art de la composition et du style, il est d'une supériorité incontestable. La critique est unanime à reconnaître la parfaite ordonnance de l'ensemble et des détails, le choix des images et des mots, une versification parfois trop fastueuse, mais où l'idée n'est jamais absente et où, sans déroger, les termes familiers se marient aux nobles métaphores, où le vers *sciolto* par la variété des rythmes et la liberté de ses mouvements satisfait l'oreille autant que l'esprit, sans que le besoin de la rime se fasse jamais sentir. Telle est cette œuvre puissante, un des plus précieux joyaux de la couronne poétique de l Italie. Citons avec M. Étienne ce conseil sur la lecture :

« O de la France Protée à mille formes, Voltaire, tour à tour trop blâmé, trop loué aussi, — et de travers, — toi qui sais avec des accents nouveaux servir dans tes écrits une éternelle pâture aux simples estomacs, toi, le maître de ceux qui font semblant de savoir, apprête à mon seigneur d'agréables études avec ta jeune vierge, ennemie des Anglais, que ton grand Henri surpasse de beaucoup, ton Henri, qui pourtant ne saurait abattre l'*Italien Godefroi* (1), ferme comme un rocher qui défie la Seine, si fière de ses gloires.

» Et toi, honneur de la France, célébrée dans mille écrits, Ninon, Aspasie nouvelle, nouvelle Thaïs des sages faciles de l'Athènes gauloise, enseigne aussi tes préceptes à mon

(1) Parini fait un italien de notre Godefroid parce qu'il a été chanté par le Tasse.

seigneur : nourris également sa noble intelligence, ô poète qui voyant l'Italie dépouillée par les tiens de son or et de ses pierreries, lui as encore envié la fange dont s'est souillé le conteur de Certaldo ainsi que le chantre du paladin en démence. (1) »

A son apparition, l'œuvre — on doit bien le penser — fit bondir la noblesse, à ce point qu'un duc de Belgiojoso envoya des séides pour bâtonner le poète qui en resta boiteux toute sa vie. D'autres prétendent que sa claudication provenait d'une maladie nerveuse contractée à vingt et un ans. Quoi qu'il en soit, l'agression n'est pas douteuse, mais le comte Firmian, qui faisait aimer l'Autriche en sa personne, et qui ne souffrait pas l'oisiveté des grands, défendit le poète désormais contre de nouvelles représailles. Il lui confia la direction de la *Gazette officielle* où un jour il imagina d'annoncer que le pape Ganganelli (Clément XIV) condamnait dans ses Etats la castration. Le démenti suivit, mais le coup était porté. Il fut nommé professeur de littérature à l'école palatine et d'éloquence au collège de Brera dont l'empereur Léopold le fit préfet des études. Le général Bonaparte, connaissant les principes de liberté professés par Parini, le mit à la tête de la municipalité de Milan ; mais le poète avait trop de dignité et d'indépendance pour conserver des fonctions où il fallait se faire le séide du pouvoir absolu. On cite de lui des mots d'un bon sens pratique, d'une probité et d'un courage qui révèlent en lui de réelles aptitudes en matière gouvernementale. « On ne gagne pas les esprits par la persécution, disait-il. On n'obtient pas la liberté avec la licence et les crimes ; on gouverne le peuple avec du pain et des bons conseils ; il ne faut pas le contrarier dans ses préjugés, mais le vaincre par l'instruction, par l'exemple plus encore que par les lois. » Au temps de l'effervescence révolutionnaire, un énergumène voulut, à une représentation, lui faire crier *Mort aux aristocrates*. « *Mort* à personne, dit Parini, pas même à vous qui êtes un factieux. » C'est tout l'homme dans un mot. Ce qui lui a mérité le titre de grand homme, c'est l'incorruptibilité

(1) Excellente leçon que reçoit ici La Fontaine, l'auteur des contes, qui marcha sur les traces de Boccace et de l'Arioste qu'il a dépassés en impudeur.

de son caractère. Il était prêtre, il n'avait pas de famille à entretenir, sauf sa mère. Il vécut pauvre. Ses concitoyens le négligèrent. Nous connaissons de lui un *capitolo* où il emprunte quelques sequins pour fournir à sa mère du pain, du vin, du bois, du riz, un peu de viande bouillie. Il avait dans sa vieillesse une peine extrême à marcher, et il ne trouva pas d'amis assez généreux pour lui procurer une voiture. Il est resté entier du moins avec toute sa fière indépendance. Les génies du XIX[e] siècle le prirent pour maître et il est resté un des grands poètes de son pays et un des hommes qui ont fait le plus d'honneur au sacerdoce par la dignité de sa vie aussi bien que par la supériorité du talent.

II.

SICELIDES MUSÆ, PAULO *minora* CANAMUS.

Sur cette terre de Sicile où chantait Théocrite, un poète d'un nom doux comme le miel d'où il tire son origine, *Meli*, Giovanni Meli (1), sans avoir étudié le grec, s'est rapproché de Théocrite et d'Anacréon dans ses églogues, ses pastorales et ses odes. La langage qu'il prête à ses bergers, ses pêcheurs ou ses marins, n'a rien d'artificiel ni de raffiné. C'est la nature vue directement dans ses beautés et ses grâces ; c'est le cœur humain avec ses vrais battements, et c'est l'esprit avec tout le sérieux de ses pensées saines, d'une morale irréprochable. Rien dans la Sicile d'alors ne promettait un poète d'un naturel si charmant. Il n'eut qu'un tort, c'est de n'avoir écrit que pour ses compatriotes, en se servant d'un dialecte à part, au lieu d'adopter la langue littéraire consacrée. C'est un poète comme le chansonnier Defrêcheux qui, dans son wallon liégeois, a parfois égalé en émotion les plus grands poètes. Que l'étranger ne puisse saisir les mystérieux secrets du parler natal qui circulent dans nos veines avec le sang paternel, nul ne peut s'en étonner ; mais il est fâcheux qu'un poète si bien doué n'ait pas chanté pour l'Italie entière et qu'il se soit contenté de sa popularité sicilienne. C'était se placer en dehors du courant des idées nationales. Il avait cependant en lui l'énergie autant que la grâce, comme le prouvent ses

(1) Né à Palerne en 1740, mort en 1815.

odes pindariques et ses satires, l'*Origine du monde* surtout où il se raille de toutes les conceptions humaines sur la création. L'œuvre de Meli est assez considérable pour un poète purement local (1).

Quoi qu'il ait professé la chimie, l'art des vers était son occupation favorite, comme c'était son plaisir. L'habit ecclésiastique qu'il portait, sans être entré dans les ordres, ne l'obligeait à rien qu'à observer la décence à laquelle il ne manqua jamais.

Telle est la poésie proprement dite au XVIIIe siècle. Elle cherche à restaurer le grand art et n'est pas sans y avoir réussi ; mais elle ne se préoccupe pas exclusivement de la forme, comme il arrivait souvent, même au XVIe siècle. Elle prend part au mouvement des idées dans cet âge de critique et de réforme, et, comme art, elle l'emporte de beaucoup sur la prose qui produit cependant des œuvres si remarquables d'érudition et de pensée dans la critique littéraire avec Gravina, Gasparo Gozzi, Cesarotti ; dans l'histoire littéraire avec Tiraboschi ; dans la critique appliquée à l'histoire des peuples et aux travaux d'érudition avec Scipion Maffei, Muratori, Giannone, Denina, Pietro Verri ; dans la philosophie de l'histoire, avec Vico ; dans les écrits politiques avec Alfieri ; dans la science du droit criminel avec Beccaria et dans celle de la législation avec Filangieri. Les œuvres d'imagination en prose apparaissent aussi dans ce genre nouveau du *roman* qui débutait alors et qui aujourd'hui envahit toute la littérature. Deux prosateurs sont à citer : Algaroni, auteur du *Congrès de Cythère,* nouvelle satirique où la finesse le dispute à la grâce ; Alessandro Verri, frère de l'historien Pietro Verri, écrivain tantôt simple et tantôt fleuri, mais doué d'énergie et de puissance, plein du génie de la Grèce et des institutions de Rome, tour à tour poète, philosophe, historien et érudit.

Comme on le voit, il y avait des penseurs en Italie dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, et c'est au profit de l'humanité qu'ils travaillaient, à Milan et à Naples surtout, sous des gouvernements éclairés.

(1) Les autres œuvres sont un poème bernesque : *la fée galante*, un poème de *Don Quichotte* qui avait la prétention de compléter l'œuvre de Cervantès, puis des *Épîtres*, des *Fables*, des *Canzoni* et des *Sonnets*. Ce qu'on cite de plus exquis, c'est *la lèvre* (*lu labbru*) et *le sein* (*lu pettu*).

III.

La Comédie.

I.

Goldoni.

Deux poètes, Goldoni (1) et Gozzi, entreprirent de réformer la comédie qui ne vivait depuis cent ans que d'arlequinades et de pantalonades pour l'amusement de la foule. On a reproché à Goldoni d'exiler l'imagination et la poésie du domaine dramatique. Nous ne sommes pas sans quelque embarras devant cette figure : un des rois de la comédie moderne, et en même temps un des dramatistes les moins poétiques qui aient jamais écrit dans la langue des vers. Lamartine hésitait à ranger les auteurs comiques parmi les poètes. L'idée, au premier abord, semble paradoxale ; mais il est certain que la comédie, réduite à une simple peinture de mœurs, sans autre but que d'exciter le rire, n'est rien moins que poétique. Molière lui-même, quoique souvent poète par l'expression, est plus philosophe que poète par le fond de ses pièces, qui n'ont que le vrai pour objet. Tout ce qui ne tend pas à la glorification du beau est en dehors de la poésie. A ce point de vue, Goldoni mérite à peine le nom de poète, car il est, par le fond, souverainement antipoétique, et la forme elle-même manque essentiellement d'élévation. Quoi qu'il en soit, c'est un grand artiste dramatique qui a le double génie de l'invention et de la gaîté, et qui peint avec infiniment d'habileté les mœurs de son pays. S'il a manqué de poésie, c'est moins sa faute que celle des mœurs italiennes, dont le prosaïsme forme un singulier

(1) Goldoni *(Carlo)*, né à Venise en 1707, est mort en 1793. Ses meilleures comédies de caractère et de mœurs sont *le Flatteur*, *la Femme de mérite*, *le Menteur*, *le Joueur*, *la Femme changeante*, *le Vieillard fantasque* et *l'Avare*. Mais c'est dans la comédie légère ou d'intrigue qu'il a atteint la vogue en Italie, comme dans *le Café*, *Paméla*, *le Cavalier et la Dame*, *l'Amant militaire*, *l'Avocat vénitien*.

contraste avec la tendance idéale des grands poètes de ce pays. Voyons comment Goldoni a traité l'amour, ce pivot de la comédie. En Italie, on dirait que cette passion n'existe réellement et sérieusement qu'après le mariage, dans les relations des *cicisbei* ou *cavalieri serventi*. Les filles à marier sont tenues sous cloche et en serre chaude : c'est presque le gynécée antique. Quand elles prennent la clef des champs, en bravant l'opinion publique, pour donner carrière à leurs sentiments comprimés, elles ne connaissent plus de retenue et font des extravagances. En général, elles n'aspirent qu'à se marier pour être libres, et, sans consulter leur cœur, acceptent, en filles obéissantes, la main du premier venu qui se présente à elles sous le patronage de leurs parents. Et l'amour, direz-vous ? il sera ce qu'il pourra. Il s'agit d'abord de sortir d'esclavage pour se livrer sans contrainte à ses inclinations. De pareilles mœurs, mises en spectacle et proposées pour modèles à la jeunesse féminine, cela peut être admis en Italie ; pour nous, cela serait intolérable. Obéir à ses parents, c'est très bien ; mais quand, par soumission, une femme, pour le plaisir de se marier, s'associe à un être ridicule, repoussant ou méprisable, elle n'est assurément pas digne d'intérêt : l'amour, ainsi entendu, est la négation de l'amour. Si le poète faisait de cette femme un être ridicule ou digne de pitié, la situation serait comique ou tragique ; mais tout cela est dans l'ordre, et c'est d'un diplôme de sagesse que le poète veut gratifier cette fille aimable. Qu'en dites-vous ? Et seriez-vous disposé à rire en assistant à pareil spectacle ? Pour faire mieux ressortir le mérite des femmes qui acceptent, pour plaire à leurs parents, la main d'un homme qu'elles ne peuvent aimer, l'auteur comique fait du prétendu un bouffon ou un vaurien qu'il expose aux risées du parterre. Et quand on a bien ri de ce va-nu-pieds, la charmante fillette épouse le drôle qui n'aime que ses écus et le lui dit en face, pour être agréable à ses parents. Quel modèle de fille ! et quel modèle de mari !! et quel modèle de père soucieux de l'honneur de sa famille !!! Que ce soient là les mœurs de l'Italie, à l'époque de Goldoni, on ne peut guère en douter, car il n'entrerait pas dans la tête d'un homme d'esprit de représenter sur la scène des mœurs aussi peu attrayantes, si elles n'étaient point réelles. Lisez *les Deux Jumeaux de Venise*, vous y verrez un

être chargé de tous les ridicules, venir demander au docteur Balanzoni la main de sa fille Rosaure. Ce personnage, si peu fait pour être aimé, ne déplaît pas à Rosaure, parce que son père le trouve à sa convenance. Il meurt empoisonné, et ce moyen tragique devient comique sous la plume de Goldoni, qui le fait mourir en bouffon. Ces horreurs étaient du goût des Italiens, pour qui le ridicule se confond avec la bouffonnerie. Il y a deux manières d'être comique : se moquer des autres ou se moquer de soi-même. Ce dernier moyen est le plus innocent, car il ne fait de mal à personne. C'est ainsi que Goldoni entend le comique. Mais si c'est le plus inoffensif, c'est aussi le plus grossier ; car le but n'est que d'exciter le rire, sans songer à corriger les mœurs et les travers en les immolant au ridicule.

Après la mort tragico-comique de son prétendu, Rosaure prend héroïquement son parti et consent à épouser un autre bouffon qui renonce à sa maîtresse pour les quinze mille écus de Rosaure. « Comment ne me plairait-elle pas, dit-il, en sa présence : quinze mille écus, c'est une beauté bien rare ! » Et Rosaure accepte en déclarant qu'elle ne peut rien refuser à son père ! De qui se moque-t-on donc ici ? Si c'était du père ou de la fille, à la bonne heure ; mais la leçon morale qui ressort de tout cela, c'est que Rosaure est le modèle des filles. Elle épouse un mari ridicule, mais elle a suivi les volontés de son père, le vénérable docteur Balanzoni. Remarquez que Rosaure est le type des filles sentimentales ! Singulier sentimentalisme, en vérité, qui tue l'amour conjugal au profit de l'amour filial ; sentiment faux, puisque ces aimables demoiselles ne se marient que pour se marier, c'est-à-dire pour échapper au joug paternel ! — Voilà le fond d'une des œuvres capitales de Goldoni. Cela était hautement prisé en Italie, puisqu'on s'écriait, en écoutant ces jolies choses : « *O gran Goldoni !* » Mais partout où l'on est soucieux de la dignité des femmes, ce n'est que par des sifflets que la pièce serait accueillie. Dans cette même comédie des *Deux Jumeaux de Venise*, un autre caractère, Béatrix, destiné à faire contraste avec celui de Rosaure, représente la femme vive et légère, se plaçant en dehors des convenances de son sexe, pour suivre les instincts de sa nature passionnée et courir les aventures les plus compromettantes. Et voyez la contradiction : l'auteur,

décidé d'avance, pour ne pas blesser les bienséances théâtrales, à conserver pures et sans tache ses héroïnes, décerne un brevet d'innocence à ces aventureuses créatures. Concluez maintenant : Une fille honnête et vertueuse doit obéir à sa famille et accepter, quel qu'il soit, le mari qu'elle lui donne. Mais quand cette fille commet l'imprudence de déserter le toit paternel pour courir après celui qu'elle aime, elle peut, sans accident, rentrer au logis, et sa faute ne porte nulle atteinte à son honneur : telle est la morale de Goldoni.

Nous avons dit que les demoiselles, en Italie, ne songent guère qu'à se marier, et que le cœur n'est souvent pour rien dans le choix qu'elles font, ou plutôt qu'on leur impose d'autorité. Une fois mariées, elles sont aussi libres devant l'opinion publique qu'elles étaient esclaves dans leur célibat. Alors l'amour nécessaire à la femme naît dans son cœur, quand elle a rencontré l'homme de son choix. Ces liens, contractés après le mariage et en dehors des lois du mariage, sont un adultère d'intention, s'ils ne sont pas un adultère de fait. Et ce genre de relations est dans les mœurs italiennes ! Ces chevaliers galants, connus sous le nom de *cicisbei*, ne paraissent sur le théâtre de Goldoni que pour jouer des rôles sans passion et par conséquent sans intérêt. Ils se bornent à afficher des airs protecteurs qui ne conviennent qu'aux maris, et ne sont jamais mêlés activement à l'intrigue. Ce sont des amis fort équivoques, non des amants.

Les femmes ne sont pas flattées dans les comédies de Goldoni. S'il les fait vertueuses, c'est par convention ou par bienséance ; mais elles n'ont pas de cœur. Il n'y a peut-être pas dans tout son théâtre, — et il est considérable, — une seule femme digne d'amour ou d'estime, je ne dis pas pour un Italien, mais pour un homme amoureux de la beauté morale.

Que faut-il penser des Italiennes, si Goldoni a peint fidèlement leurs travers ? Les femmes se jurent en face une éternelle amitié et s'injurient violemment par derrière. Qu'y a-t-il de comique dans cet amour qui sort des lèvres, quand le cœur est à la haine ? Qu'en doit conclure l'honnête homme ? qu'il faut se défier des femmes ; mais on pourrait l'enseigner moins brutalement. Les Italiennes sont-elles de l'avis des Italiens sur le mérite de Goldoni ? En ce cas, elles ne voient que la paille qui est dans l'œil de leurs voisins, et Goldoni a raison.

Où donc trouverons-nous la grâce, *plus belle encore que la beauté?* Je ne sais, mais ce n'est pas sans doute dans la femme savante, présentée comme un modèle, pourvu qu'elle n'étale pas une fausse science. La femme qui fait preuve d'ignorance en voulant être savante devient ridicule ; mais si sa science est véritable, elle peut l'étaler impunément : son pédantisme n'est pas ridicule, c'est un mérite. Voyez plutôt la *Donna di Garbo* opposée à la *Donna di Testa debole.* La langue italienne, fille de la langue latine, a décidément trop de respect pour sa mère. Une femme qui a du mérite parce qu'elle sait discourir en docteur sur des thèses latines, c'est très fort. Les rôles de femme dans les comédies de Goldoni sont donc dépourvus de toute poésie et n'ont rien d'aimable.

Les caractères d'homme sont-ils traités avec plus de délicatesse ? Il serait malséant de le supposer. La femme fait l'homme plus encore que l'homme ne fait la femme. Les grandes qualités des héros de Goldoni sont des vertus de parades qui n'ont rien de sérieux : la vérité ne fait pas tant de bruit.

La perfidie paraît être un vice de nature chez les Italiens. Habitués à ne voir dans la religion que le côté extérieur, certaines gens semblent ignorer que, pour honorer Dieu, il faut commencer par se respecter soi-même et respecter ses semblables : que la première condition pour être chrétien, c'est d'être honnête homme. Mais plus une vertu est rare, plus elle est estimée. Les Italiens veulent donc passer pour des hommes d'honneur. A en juger par les comédies de Goldoni, ils entendent d'une étrange façon la loyauté, la fidélité à la parole donnée. Dans la comédie de *la Fille obéissante*, un père consent au mariage de sa fille avec un homme qu'elle aime : c'est un parti sortable. Un autre se présente : c'est un vaurien cousu d'or. Le père lui promet sa fille, sans s'informer s'il peut lui convenir. Dans ces conditions, nul n'est tenu à sa parole. Eh bien, malgré le désespoir des deux amants déjà fiancés, le père, qui adorait sa fille, sacrifie tout à une parole qu'il ne pouvait donner. N'est-ce pas là une de ces vertus de parade qui n'existent que dans la fantaisie de l'auteur, et qui sont destinées à pallier un vice qu'on s'efforce de cacher au monde comme une turpitude ? On n'est pas fidèle à sa parole quand on l'observe avec tant de déraison.

En voici un autre qui a reçu des bijoux volés à son père et qui se vante d'être un homme d'honneur incapable de retenir injustement le bien d'autrui, ce qui ne l'empêche pas de les offrir, par galanterie, à une femme inconnue et de les confier à un fripon : voilà ce que Goldoni présente comme un modèle de probité !!! C'est la société qui apprend aux hommes à se respecter et à mettre dans leur conduite ce décorum qu'on appelle les convenances, la bienséance, la politesse sociale. Il y a certaine limite qu'il n'est pas permis de dépasser dans la représentation des ridicules, des travers et des vices. Les Italiens ne connaissent pas cette limite, parce que l'esprit de société n'existe pas chez eux. Certes, il ne faut pas confondre les bienséances avec la poésie des caractères. Quand les caractères éclatent dans toute leur naïveté, le cœur humain a plus de puissance que quand il obéit à des préjugés ou à des usages conventionnels qui compriment tous les sentiments de l'âme sous un niveau commun, plus favorable sans doute à la médiocrité qu'au génie. Aussi, voyez dans l'enfance des peuples, quelle grandeur de nature l'imagination prête aux héros ! Comme ils sont violents et sauvages dans leurs passions ! Mais leurs passions sont grandes comme leurs caractères. Dans la vieillesse des peuples, quand les passions sont petites, basses et vulgaires, et qu'on n'envisage la vie que du côté positif et prosaïque, il faut bien garder certaine mesure en faisant le tableau des misères humaines, et ne pas admettre dans l'art ce qui inspire le dégoût. La comédie qui se rit des travers de l'humanité ne doit pas livrer en spectacle des vices révoltants qui cessent d'être comiques en devenant odieux. Goldoni n'a pas su garder cette mesure : il a cherché le ridicule dans l'exagération. Certains personnages de ses comédies descendent à des perfidies et à des bassesses qui soulèvent le cœur et rendraient le rire coupable. Pancrace, dans *les Deux Jumeaux*, est un fripon chargé de tous les vices, qui se fait empoisonneur à si bon marché, qu'il est inadmissible qu'un être humain puisse descendre si bas. Ailleurs, il représente la jalousie et l'avarice réunies sur la même tête, et dans des proportions si exagérées que toute gaîté disparaît dans le mépris qu'inspire à tout cœur honnête une semblable dégradation de caractère.

Le faste de la richesse altière offre, en Italie, un ridicule

qu'on ne trouve pas au même degré chez les nations habituées à respecter l'opinion publique. L'aristocratie cherche à éblouir le monde par l'éclat d'une fausse richesse, qui consiste à vivre de privations, pendant onze mois de l'année pour passer le douzième à la campagne dans les fêtes pompeuses de la *villeggiatúra*. Goldoni a peint très plaisamment ce ridicule national; et, s'il n'a corrigé personne, il a vengé du moins la morale publique en apprenant à la noblesse qu'il ne suffit pas d'être riche et de déployer un vain luxe pour mériter l'estime des honnêtes gens.

La comédie ne peut atteindre son but philosophique, quand l'état social n'expose personne à la censure. Nous avons vu Goldoni mettre en scène la femme savante et lui faire un mérite des connaissances les plus étrangères à son sexe. Il ne faut pas demander si les savants sont plus modestes, quand la science était l'apanage d'un si petit nombre, et que ses élus, fiers de leur docte culture, n'avaient pas appris, au contact de la société, comment l'ignorance se venge de l'orgueilleux savoir. Les personnages de Goldoni sont des gens mal élevés qui blessent partout les bienséances. S'agit-il d'un duel ? On se demande parfois s'il ne vaudrait pas mieux se débarrasser de son adversaire, sans exposer sa vie !

Quel que soit le talent de Goldoni à exciter l'hilarité des spectateurs, à développer et soutenir les caractères, à imprimer au dialogue de vives allures, il s'attache trop à représenter la laideur morale pour mériter le nom de poète, et il inspire trop peu l'amour du bien pour mériter le nom de philosophe. Ce n'est qu'un grand observateur, un grand peintre de ridicules, un grand artiste dramatique.

Le drame plaisant se divise en trois ou plutôt en quatre catégories : la haute comédie ou comédie de caractère, la comédie de mœurs, la comédie d'intrigue et la comédie bouffonne. On se demande à quelle catégorie appartiennent les pièces de Goldoni. En réalité, ce sont des comédies de mœurs ; mais l'intrigue y joue un rôle considérable, et, pour exciter la gaîté, l'auteur descend jusqu'à la bouffonnerie : c'est la conséquence de son système dramatique. Goldoni avait compris que, pour attirer la foule, il fallait prendre pour base la *comédie de l'art* et perfectionner ce genre populaire en conservant les masques qui fixaient les caractères, mais en

enlevant aux acteurs la faculté d'improviser le dialogue, licence grossière qui substituait la plaisanterie à l'étude des mœurs. Quand les caractères sont invariables, ils deviennent des abstractions. Dès lors plus de nuances, puisque la personnalité disparaît dans le personnage, qui n'est plus un homme, mais un vice incarné. L'intrigue varie ; les caractères sont tout d'une pièce : c'est le goût italien.

Nous l'avons vu dans Métastase, où les personnages sont entièrement bons ou entièrement mauvais. Ici c'est le mauvais qui domine, puisqu'il s'agit des laideurs humaines. Je me trompe en disant les laideurs humaines, je devrais dire les laideurs italiennes, car l'observateur n'a pas assez compris la nature humaine, mélange de petitesses et de grandeurs. Je vais plus loin, et je dis qu'il manque de vérité aussi, non dans la peinture des mœurs italiennes, mais dans le tableau des vices italiens qu'il exagère.

Il y a, en Italie comme partout, des êtres vils et méprisables ; mais, en Italie aussi, il y a, grâce à Dieu, de belles et grandes natures. Et si c'est à la tragédie qu'appartient la grandeur, la comédie, qui peint la vie dans sa réalité vraie, ne doit pas se borner aux petitesses, aux bassesses, aux vices ignobles, sous peine de s'exposer à attacher tout un peuple au pilori. Il y a des choses qu'il faut laisser dans les bas-fonds de la société. On peut se moquer des travers de l'homme, mais il ne faut pas rire de ce qui dégrade l'humanité.

II.

GOZZI.

Un dramatiste que les Allemands considèrent aujourd'hui comme le premier des auteurs comiques de l'Italie, le comte Charles Gozzi (1), frappé du défaut de poésie et d'intérêt du

(1) Gozzi *(Carlo)*, né en 1718 à Venise, est mort vers 1806. Il était le frère du critique-poète Gasparo Gozzi. Outre *l'Amour des trois oranges*, il a composé des pièces qu'il appelait *fables : le Corbeau, le Roi cerf, la Dame serpent, le Monstre bleu, le Roi des génies, la Fille de l'air*, surtout *le Beau petit oiseau vert*. Il emprunta aussi à la Perse et aux

théâtre de Goldoni, s'est jeté dans le genre fantastique, introduisant le merveilleux dans la comédie, au nom de l'idéal banni de la scène par le réalisme de l'avocat vénitien. Gozzi, pour assurer son triomphe, voulut restaurer la *comédie de l'art* en faisant reparaître sur la scène les spirituels improvisateurs qui jouaient les Pantalon, les Arlequin, les Brighella, et que les succès de Goldoni avaient réduits à la misère.

Gozzi était italien jusqu'à la moelle, un italien de vieille roche, irrité de voir ses compatriotes tourner leurs regards vers la France, et la muse du théâtre revêtir un costume étranger. Sa tentative fut une réaction contre l'influence française en littérature. Celui qui, le premier, avait importé en Italie le système dramatique de la France, Martelli, sans génie et sans art, avait introduit dans la poésie italienne une innovation malheureuse : l'*alexandrin*, vers d'autant moins italien qu'il est plus français. Pour l'approprier au caractère de la langue, il avait fallu y ajouter une syllabe muette à la césure de l'hémistiche, ce qui détruisait l'harmonie. Le vers *martellien*, adopté dans le drame comique, avait défiguré la poésie italienne.

Un esprit lourd et empesé, unissant la trivialité à l'emphase, l'abbé Chiari, disputait à Goldoni le sceptre du théâtre. Gozzi s'efforça de les détrôner tous deux en les parodiant dans l'allégorie dramatique des *Trois oranges*, pièce à canevas où les acteurs, heureux de reprendre possession de la scène, se livrèrent à toutes les saillies de la gaîté et de la malice populaires, et obtinrent un succès de fou rire.

Goldoni, blessé dans son amour-propre, abandonna l'Italie et sa langue, et vint s'établir à Paris, où il écrivit, pour la scène française, plusieurs comédies, dont la plus célèbre est *le Bourru bienfaisant*, type immortel qui lui fut vraisemblablement inspiré par son pays natal beaucoup plus que par son pays d'adoption, car ce n'est guère un type français. La France est une nation généreuse et polie. La brusquerie est une impolitesse, et si elle existe en France, ce n'est qu'une exception. C'est un défaut commun aux nations où ne règne

Arabes des contes qu'il mit en scène, comme *Turandot* et *les Gueux fortunés*. Gozzi a laissé des *Mémoires* dont Paul de Musset a donné la traduction.

pas l'esprit de société. Goldoni aura uni, dans sa pensée, la brusquerie italienne à la générosité française, et créé ainsi son *Bourru bienfaisant*. S'il avait connu notre pays, il aurait pu nous emprunter des traits de mœurs bien autrement caractéristiques que ceux qu'il a trouvés en Italie et en France, pour peindre ce type belge par excellence, et qui tient dans nos veines au sang germanique mêlé au sang gaulois.

Cependant Gozzi, ayant remarqué l'attrait de curiosité qu'éveillaient les enchantements et les contes de fées sur le peuple de Venise, entra à pleines voiles dans la mer des songes, et y trouva, pendant dix ans, une intarissable veine de succès. Il fit parler en vers ïambiques ses personnages merveilleux, et n'abandonna à l'improvisation que les masques italiens, fort dépaysés dans ce courant d'aventures orientales, où ils perdirent peu à peu leur caractère individuel, leur gaîté native, leur esprit de terroir. On devait finir par se fatiguer de ces fonctions imaginaires, où les mœurs sociales et l'humanité même disparaissaient dans les jeux de la fantaisie.

Le poète savait exciter l'intérêt par des situations touchantes ou terribles, qui remuaient l'âme autant que l'imagination ; mais quand on ne sent pas palpiter la fibre humaine, quand les intérêts de la vie ne sont plus le nœud du drame, le cœur n'est pas longtemps dupe de l'imagination ; et, quel que soit le talent du poète, une fois la curiosité satisfaite et l'étonnement disparu, le sentiment de la réalité remplace la fantaisie, et le charme s'évanouit devant l'invraisemblance :

L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

Dans le poème épique, l'imagination est à l'aise au milieu des événements surnaturels, parce que les personnages n'agissent pas sous nos yeux. Mais la vraisemblance dramatique est plus exigeante, et, quand les rêves de l'imagination prennent un corps pour agir et parler comme des êtres vivants, on sent d'instinct le mensonge et la vanité de ces inventions de poète ; la raison se réveille et les fantômes sont rentrés dans la nuit. C'est l'homme qu'il faut montrer à l'homme pour l'intéresser.

Les Allemands, naturellement rêveurs, ont adopté avec enthousiasme le genre fantastique de Gozzi ; mais les Italiens ne pouvaient longtemps s'en accommoder. Le peuple de Venise, qui avait rapporté d'Orient, sur ses vaisseaux, les contes de fées, et qui, dès l'enfance, avait l'imagination remplie de récits merveilleux, devait aimer sans doute des féeries auxquelles se trouvaient mêlés les spirituels représentants des mœurs nationales. Quand disparut la troupe joyeuse des improvisateurs qui avaient fait le succès de ses pièces, Gozzi, battu en brèche par la critique, tomba peu à peu dans l'oubli, et ses comédies fantastiques, qui ne furent jamais jouées à Venise, ne reparurent sur aucun théâtre d'Italie. L'Italien moderne a perdu le goût du merveilleux poétique ou oriental, qui était l'essence de l'épopée romanesque au temps de l'Arioste et du Tasse. Aujourd'hui ce peuple, naturellement crédule et superstitieux dans sa foi, repousse comme une puérilité toute fiction merveilleuse étrangère à ses croyances. Les critiques n'examinèrent pas ce qu'il y avait d'antidramatique dans les conceptions de Gozzi. C'était du merveilleux, il suffit : Gozzi fut condamné sans appel. Ce poète méritait mieux que les dédains d'une critique inintelligente. Les Allemands l'ont bien vengé.

Quoi qu'il en soit, l'auteur se rendit aux observations de la critique, et du merveilleux il descendit au romanesque. Son imagination, amoureuse d'idéal, ne pouvait s'attarder longtemps dans les basses régions du réel. Il écrivit alors des drames tragiques, à la manière des Espagnols, qu'il prenait pour modèles, et de Shakespeare, qu'il ne connaissait pas. Gozzi se trouvait dans des conditions assez favorables pour créer le drame moderne, si ce drame n'eût pas existé avant lui. Il suffisait d'introduire l'élément sérieux, l'élément tragique, dans la comédie de l'art non improvisée. Gozzi fit parler les héros en vers et laissa les masques improviser en prose. Ce mélange du sérieux et du comique, des vers et de la prose, fut encore attaqué par la critique, et cette fois au nom des règles d'Aristote. Si Shakespeare était né en Italie, on eût dit au peuple, ému d'admiration, de terreur ou de pitié : « Vous avez tort de vous émouvoir : ces pièces n'ont pas le sens commun, car l'auteur a méconnu l'autorité d'Aristote. » Le grand poète eût éprouvé le même sort dans

la France du dix-septième siècle. La critique en Italie, au siècle dernier, n'était pas plus avancée qu'en France au siècle de Louis XIV. Gozzi, sans avoir la taille de Shakespeare, s'éleva, par l'heureuse imitation de l'Espagne, à un degré de délicatesse et de grandeur jusqu'alors inconnu à la scène italienne.

Mais le règne de la comédie de l'art était passé, et Goldoni avait repris son empire. Tandis que Gozzi subissait à son tour les dédains de ses compatriotes, tous les théâtres de la Péninsule acclamaient son rival. Malgré ces applaudissements dont l'écho retentissait au delà des Alpes, Goldoni ne revint pas dans sa patrie, et mourut à Paris en 1792, au milieu des sanglantes saturnales de la Terreur.

Gozzi ne s'y était pas trompé : Goldoni était plus français qu'italien, et ce n'est pas sans raison qu'on l'a surnommé le Molière de l'Italie. Mais les Italiens ne doivent pas se faire illusion : Goldoni est aussi loin de Molière qu'Alfieri est loin de Corneille dont il s'est fait l'imitateur.

CHAPITRE III.

ALFIERI.

Nous avons vu le théâtre comique se développer en Italie dans tout son éclat ; mais la tragédie était encore à créer. Jean Pindemonti n'osait pas appeler de ce nom ses compositions dramatiques, parce qu'elles s'éloignaient de la législation classique dans la marche de l'action. Les Italiens, faute de mieux, avaient pris Métastase pour modèle dans la tragédie, et ses opéras, trop parfaits pour les compositeurs, et dépourvus de cette variété de morceaux d'ensemble qu'exigeaient les progrès de la musique moderne, avaient fini par envahir la scène tragique. Mais ce poète efféminé ne pouvait satisfaire les âmes viriles, qui l'accusaient d'avoir corrompu l'Italie.

Un poète illustre allait opposer l'énergie à la mollesse et rendre la vigueur à cette race qu'il fallait empêcher de s'abâtardir. Alfieri (1) était né avec un volcan dans les veines. Et ce poète qui a tant maudit la révolution française en a subi singulièrement l'influence.

Pour comprendre son talent, il faut connaître l'homme. Nous ne savons pourquoi certains critiques, d'une sévérité mal entendue, accusent les auteurs modernes de trop aimer à se peindre eux-mêmes en racontant leur propre vie. Qu'y a-t-il de plus intéressant pour l'humanité que de lire dans les plus profonds replis du cœur humain ? Ce que l'homme aime le mieux dans l'homme, ce n'est pas le talent, c'est

(1) ALFIERI *(Vittorio)*, né à Asti en 1749, est mort en 1803. Ses tragédies sont les suivantes : *Philippe II*, *Polynice*, *Antigone*, *Agamemnon*, *Oreste*, *Virginie*, *la Conjuration des Pazzi*, *Don Garcia*, *Marie Stuart*, *Rosmonde*, *Timoléon*, *Octavie*, *Mérope*, *Saül*, *Agis*, *Sophonisbe*, *Myrrha*, *Brutus Ier* et *Brutus II*. Il a aussi laissé des œuvres posthumes, parmi lesquelles nous citerons une *Traduction de Salluste* et des *Mémoires*.

l'homme, c'est-à-dire la source même du talent. Si cela est vrai de l'homme en général, combien plus de ces hommes de mémoire qui ont laissé leur empreinte dans l'esprit de leur siècle et contribué aux progrès de la civilisation. On veut connaître leurs impressions personnelles sur les hommes et les choses de leur époque ; on épie tous les mobiles de leurs actions ; on voudrait compter chaque battement de leur cœur. Sans doute, l'homme se drape souvent dans ses mémoires ; il se montre rarement à nu devant la postérité ; mais les âmes basses et vénales ont seules intérêt à se cacher : les grandes âmes n'ont rien à perdre en paraissant au grand jour ; et leurs aveux ne sont pas seulement un intérêt, c'est aussi un enseignement pour l'humanité. Les *Mémoires* d'Alfieri ont plus d'attrait que ses tragédies ; car ce sont eux qui donnent la clef de son système dramatique et de tous ses travaux. Disons donc quels furent son caractère, ses principes et sa vie.

Alfieri appartenait à la noblesse. Il eut pour pays natal le Piémont, qui ne songeait pas alors à se déclarer l'apôtre de la liberté en Italie. C'était le plus tracassier, le plus impérieux, le plus despotique des gouvernements. Victor Amédée jouait au grand monarque et aimait à faire sentir le poids de son autorité. Non seulement les sujets de cet heureux pays ne pouvaient voyager, mais ils ne pouvaient emporter la moindre somme sans l'autorisation du roi. Il y avait même une loi qui défendait d'imprimer aucun livre à l'étranger, sous peine d'amende et de prison.

Alfieri, d'un caractère ardent et fier comme son nom, n'était pas fait pour vivre dans cette atmosphère oppressive où étouffait son génie. Orphelin, dès l'âge le plus tendre, il avait ignoré les joies de la famille et les douces habitudes du foyer. Sa première éducation manquée avait livré son esprit, sans discipline et sans frein, à l'empire des passions qui fermentaient dans son âme. Le travail lui était un fardeau. Il ne connaissait que l'amour de l'indépendance et des plaisirs. Si dès lors il s'était passionné pour la poésie, il était dans d'excellentes conditions pour devenir un poète original. Mais il est fort heureux pour lui qu'il n'ait pas songé, dans sa jeunesse, à écrire ses impressions. Il n'avait pas appris d'autre langue que le français. De même que la cour piémon-

taise aimait à copier les usages de la cour française, l'aristocratie semblait rougir de sa langue maternelle, le plus grossier des dialectes de l'Italie, et n'étudiait sérieusement que la langue française : c'était la langue de la société à Turin, comme aujourd'hui en Russie. Alfieri, pendant sa jeunesse, ne pouvait donc songer à la poésie, du moins à la poésie italienne. Que fit-il ? Se sentant à l'étroit dans son Piémont, il se mit à voyager avec la permission du roi. Pour cette nature bouillante, avide de liberté et d'indépendance, ce gouvernement despotique qui tenait tous ses sujets en tutelle était une intolérable tyrannie. Il jura dès lors une haine d'Annibal à tous les tyrans. La philosophie française avait soufflé dans son âme un ardent amour de la liberté conforme à ses instincts. Non pas de cette liberté démocratique qui veut faire participer le peuple aux bienfaits du gouvernement et à la direction de la société : Alfieri avait trop de fierté aristocratique pour comprendre la démocratie. Sa liberté était plutôt celle du baron féodal en révolte contre la royauté. Mais la liberté était dans l'air, et il en préparait malgré lui le triomphe. Ne sachant encore quelle direction il allait donner à son esprit, et cédant à toute la fougue de sa jeunesse, il parcourut l'Europe ventre à terre, de toute la vitesse de ses chevaux, avec un esprit sans frein comme son coursier. Tout cet immense panorama se déroule sous ses yeux sans rien lui apprendre que l'amour de la liberté et la haine de la tyrannie. Cette double passion, qu'il a emportée dans son cœur au départ, il la rapporte au retour, fortifiée encore par la lourde atmosphère qu'il respire dans son pays natal. Cet homme n'obéit qu'à ses passions : passion de la liberté et de l'indépendance, passion des chevaux, passion des voyages, passion des aventures et des plaisirs. Nous allons le voir se passionner pour les lettres : il sera poète. Mais il ne sait rien que le français. C'est le français qu'il a parlé dans ses voyages, c'est le français qu'il a entendu retentir sur les théâtres de l'Europe. De retour à Turin, il se met à lire pour se désennuyer. Et que lit-il ? J.-J. Rousseau, dont *la Nouvelle Héloïse*, avec ses passions de tête, ne peut l'intéresser, et dont *le Contrat social* reste pour lui lettre morte ; Voltaire, dont il aime la prose et dont il goûte médiocrement les vers ; Montesquieu, dont la concision plaît à son esprit ; Plutarque

enfin qui le passionne, autant que les récits d'Antar passionnent les Arabes, et qui le fait trépigner tour à tour d'enthousiasme, de colère et d'indignation, selon les circonstances heureuses ou fatales de la vie de ses héros. Ce qu'il recherche avant tout, ce sont les Romains du temps de la république, les amis de la liberté et les ennemis des Césars : les Brutus et les Caton. Comme on reconnaît l'homme jusque dans ses premières lectures ! Il y avait du Romain dans cette nature de poète qui semblait avoir sucé le lait de la louve. L'heure des vers n'a pas encore sonné pour lui ; mais déjà l'enthousiasme des grandes choses s'est emparé de son âme. En attendant, il cède encore à ses goûts frivoles, et le voilà chevauchant de nouveau à travers l'Europe, dans les contrées du Nord. Il n'a pas le génie de l'observation. Il ne voit, il n'apprend rien ; il ne fait qu'évaporer le trop plein de son cœur, sans nourrir son esprit. Cependant, au milieu des climats glacés du Nord, cet homme du Midi songe à l'Italie et à sa langue, et il commence à s'éprendre des vers harmonieux de Pétrarque, de l'Arioste et du Tasse.

De retour à Turin, la passion des lettres s'empare de son esprit et il rêve la gloire du théâtre. En étudiant sa langue, qui jusque-là lui était pour ainsi dire étrangère, il compose des sonnets et des essais tragiques. C'était trop tôt pour s'affranchir du joug de l'imitation. Il aura beau, plus tard, répudier avec colère la langue et la littérature françaises, on n'efface pas les traces de la première éducation, et les habitudes de l'esprit sont plus fortes que la volonté. L'imagination d'Alfieri subira, comme son esprit, l'influence du génie français. Il imitera Corneille dans la tragédie, comme il imitera Rousseau dans sa philosophie sociale. Ce qui fera son originalité, c'est la violence de sa haine contre le pouvoir absolu et son amour de la liberté, sentiment nouveau pour l'Italie, depuis si longtemps accoutumée au joug. Quelle Révolution devait opérer, dans la Péninsule, la voix mâle et austère de ce vigoureux génie, et quel contraste avec la mollesse efféminée de Métastase ! Alfieri avait vu, dans les jardins de Schœnbrunn, ce poète des cours plier le genou devant Marie-Thérèse, l'auguste princesse, si digne de la vénération et du dévouement de ses sujets. C'en était assez pour inspirer à ce farouche ennemi des rois une invincible

antipathie contre la muse de l'opéra. Aussi mit-il autant de calcul que d'inspiration dans son âpre rudesse. Il avait juré de ne ressembler en rien à Métastase. Et cependant, à force de se plonger dans la littérature italienne, il était devenu si amoureux de cette langue mélodieuse qu'il trouvait barbare la langue de sa jeunesse et ne parlait plus du français qu'avec mépris.

Il avait hâte d'échapper au Piémont pour respirer un air plus libre et plus italien tout à la fois. Il fit plusieurs voyages à Florence, afin de se façonner l'oreille à l'accent si pur du dialecte littéraire de la Toscane. Il en fut si enchanté qu'il n'eut plus d'autre pensée que de fixer son séjour sur cette terre, pour en respirer les suaves harmonies. Que pouvait-il faire à Turin, lui, le poète de la liberté ? Rien qu'y tuer son génie naissant. Il résolut donc de quitter le Piémont. Mais comment disposer de sa fortune, quand les biens de la noblesse étaient soumis au bon plaisir du roi, et qu'il était défendu de les vendre sans la permission du monarque ? Alfieri fut obligé de les donner à sa sœur, moyennant une pension annuelle dont il se fit rembourser en partie le capital. Mais c'était une affaire d'État que d'emporter du Piémont une forte somme, et le roi n'y consentit qu'à la dernière extrémité.

Combien Alfieri devait s'estimer heureux d'avoir pu se soustraire à une aussi intolérable servitude. Le voilà établi à Florence, sous le règne paternel de ce grand Léopold, qui devança la France dans la voie des réformes libérales, qui supprima la peine de mort en Toscane, parvint à pacifier la Belgique révoltée contre les innovations tyranniques de Joseph II, auquel il avait succédé sur le trône d'Allemagne, communiqua son nom et sa sagesse à notre roi, Léopold Ier, et eût enfin présenté l'image d'un souverain accompli, s'il avait respecté les libertés de l'Église.

Nulle part ailleurs que sur les rives de l'Arno, Alfieri ne pouvait trouver en Italie plus de liberté pour ses études littéraires. Il y travailla avec une ardeur sans exemple à se meubler l'esprit de tous les chefs-d'œuvre de l'Italie et de l'antiquité romaine, dont il cherchait à s'approprier les beautés par des traductions et des imitations originales, et il y composa la plupart de ses tragédies et de ses œuvres en prose.

C'est là aussi qu'il se lia avec cette femme célèbre, née en Belgique, Aloysia de Stolberg, comtesse d'Albany, épouse du dernier des Stuarts, vaincu dans les plaines d'Écosse en revendiquant la couronne d'Angleterre, et trahi jusque dans ses affections domestiques par un cœur trop ami de la gloire et de la prospérité. Cette femme de grand esprit avait deviné la fortune du poète et réchauffé en lui le feu du génie qui s'était trop évaporé dans les ardeurs frivoles d'une jeunesse inoccupée. Alfieri, épris de son caractère et de son rang non moins que de son esprit, s'était efforcé de faire annuler le mariage de Charles-Édouard, comme si ce prince, dont le malheur égalait le courage, était indigne du bonheur conjugal parce qu'il était exilé du trône de ses pères. Que devait penser l'infortuné prince de cet ami de la liberté qui arrachait sa compagne à un descendant des rois, et de cet ennemi de l'arbitraire qui invoquait contre lui la raison d'État ? Mais la passion ne raisonne pas. La comtesse d'Albany s'éloigna de son mari ; et, quand s'éteignit Charles-Édouard, elle s'unit secrètement au poète qui l'immortalisa en l'associant à sa destinée. Au point de vue littéraire comme au point de vue de la vie, l'influence de cette femme aimée sur le cœur et l'esprit d'Alfieri fut salutaire ; mais la morale a ses droits qui ne fléchissent pas devant ceux du génie. Le génie n'a d'autre privilège que d'éclairer le monde en le moralisant ; s'il le pervertit, l'exemple est d'autant plus funeste qu'il tombe de plus haut ; et l'écrivain est d'autant plus coupable qu'il donne plus d'éclat à ses scandales.

Vous l'avez vu, tout est passion chez ce poète, dans son âme et dans sa vie. Tout est passion, même dans son esprit. Nous allons voir ce qu'il faut penser de ses *idées* sur la liberté et sur la tyrannie. Il a fait en prose un *Traité de la Tyrannie* qui n'est, d'un bout à l'autre, qu'une violente diatribe contre tous les pouvoirs établis. C'était donc l'anarchie ou la tyrannie de la multitude que voulait Alfieri ? Aucunement, c'était le moins plébéien des hommes. Vous en jugerez tout à l'heure par sa conduite envers la Révolution française. Ce que voulait cet aristocrate hautain et dédaigneux, c'est la liberté de satisfaire tous ses caprices sans être inquiété par aucun pouvoir. Son âme était un coursier fougueux, impatient de tout frein. Un homme qui raisonne peut-il saper par la base

le principe même de l'autorité, plus nécessaire encore aux républiques qu'aux monarchies, parce qu'elles sont poussées, par leur origine même, sur la pente qui aboutit à l'anarchie dont le despotisme est le seul remède, car la société a besoin avant tout d'être gouvernée, et à des maux extrêmes, — c'est la loi du bon sens, — il faut des remèdes extrêmes. La liberté n'est qu'un mot sonore et vide sur les lèvres de ceux qui méconnaissent le frein nécessaire de l'autorité légale.

Alfieri va jusqu'à préférer le gouvernement turc aux gouvernements de l'Europe chrétienne. Voulez-vous en savoir la raison ? C'est que les Turcs ont au moins le droit de la révolte et de la vengeance. C'est un droit qu'on peut prendre partout, à ses risques et périls. Et si c'est à cela que doit aboutir la civilisation et la dignité de l'homme, pourquoi n'aller pas vivre tout d'un coup parmi les sauvages et les cannibales ? Ils nous devanceront toujours dans l'art de la révolte et de la vengeance.

On reconnaît Rousseau dans ce farouche républicanisme. Ses paradoxes du *Contrat social* y sont poussés jusqu'à l'extravagance de la passion ; mais vous n'y trouverez pas l'ombre d'une idée, d'une réalité, d'une vérité, d'une possibilité sociale. Alfieri est un déclamateur de liberté, ce n'est ni un ami du peuple, ni un philosophe, ni un politique, ni un penseur. Il est fâcheux que toutes ses phrases sonores soient si gonflées de vent ; car ce style retentit à l'oreille des rois comme le tocsin des révolutions. On sent le commerce de Machiavel dans ce style d'airain.

Mais une autre œuvre, plus digne du grand historien politique qu'Alfieri avait pris pour modèle dans sa prose, c'est *le Prince et les Lettres*, chef-d'œuvre de style et parfois de raison. C'est un traité assez complet sur l'influence des souverains en littérature. Vous comprenez dans quel sens la question est résolue sous la plume d'Alfieri. Pour lui, la liberté seule fait le génie. On peut soutenir le pour et le contre : c'est une arme à deux tranchants. La vérité ici, comme il arrive toujours dans la pratique, est au milieu. Il n'est pas plus vrai de prétendre que la liberté seule fait le génie, qu'il ne serait vrai d'affirmer que la protection des princes suffit pour faire éclore le talent. Ce qui est vrai, c'est qu'on apporte le génie en naissant, et qu'un écrivain ne peut

atteindre le complet développement de ses facultés, si la main de la police lui ferme la bouche et lui ôte la liberté de ses inspirations. Mais, à moins que d'être *bercé sur les genoux d'une duchesse* comme Alfieri, le génie, dans l'obscurité, végétera dans l'oubli. Il sera libre, en effet, libre de mourir de faim. Mais le public, direz-vous ? Quand la réputation est faite, il y a un public, et encore ! En attendant que ferez-vous pour vivre, si la nature, en vous comblant de ses dons, vous a refusé la fortune ? L'art est aristocrate, et les démocraties sont parcimonieuses. Voyez la contradiction : dans son livre sur *la Tyrannie*, l'auteur proscrit le luxe, et il ne s'aperçoit pas qu'alors il bannit aussi le théâtre qui ne vit que de luxe. Sans doute les arts qui ne s'adressent pas à l'esprit, mais à la vue et à l'oreille et par la vue et l'oreille à l'imagination et à la sensibilité, comme la peinture, la sculpture et la musique, peuvent subir la protection plus impunément que les lettres ; mais à quoi bon tous ces raisonnements ? Les faits sont plus éloquents que les paroles. Quand donc a fleuri, chez tous les peuples, l'âge d'or de la littérature ? à Athènes, est-ce au temps des démagogues ou au siècle de Périclès ; à Rome, est-ce au temps des Brutus ou au siècle d'Auguste ? en Italie, est-ce au temps des Guelfes et des Gibelins ou au siècle de Léon X ? en France, est-ce au temps de Robespierre ou au siècle de Louis XIV ? Vous pourrez dire que ces grands souverains n'ont pas fait naître les hommes de génie qui ont fait la gloire de leur règne, sans doute ; mais s'ils ne les avaient pas pris par la main pour les encourager et les mettre à l'abri de la misère, que seraient-ils devenus ? Oui, il y a des hommes de génie qui ont connu la misère et qui ont grandi dans l'infortune ; mais ce sont là des êtres exceptionnels. Encore faudrait-il connaître jusqu'où peut aller la liberté d'esprit dans la misère. Quand nous parlons de protection, nous avons trop souvent le tort de nous figurer que les écrivains des grands siècles eussent fait mieux, s'ils avaient été abandonnés à eux-mêmes et sans être attachés au pouvoir par aucun lien. C'est une erreur. Les grands hommes des siècles de Périclès, d'Auguste et de Louis XIV ne demandaient pas la liberté de critiquer le pouvoir. Il s'accomplissait d'assez grandes choses pour entretenir l'enthousiasme des poètes ; la *satire* seule en a souffert,

car elle ne pouvait pas, comme au temps de Juvénal, s'indigner en flagellant les rois.

Alfieri prétend que, quand la littérature fleurit sous le pouvoir absolu, c'est qu'elle trouve en dehors du pouvoir un élément de libre inspiration. Et il apporte en exemple l'éloquence religieuse au siècle de Louis XIV. Oui, le sacerdoce catholique était sans entrave. Mais appelez-vous liberté le prosternement de l'esprit devant la foi, l'obéissance absolue aux dogmes de l'Église ? Il faut s'entendre sur les mots : l'adhésion volontaire à des vérités reconnues, c'est la vraie liberté d'esprit. Mais pour Alfieri la liberté n'est pas un devoir, ce n'est qu'un droit : le droit de n'être soumis à rien et de faire tout ce que l'on veut, voire même tout ce que l'on désire. La thèse d'Alfieri est soutenable ; mais il la faut dégager de ses exagérations. Il faut distinguer surtout entre la prose et les vers. La poésie proprement dite, la poésie versifiée est un art et non un instrument politique. Quand elle reste fidèle à sa mission, elle n'a rien à craindre du pouvoir, et peut vivre même sous les rois absolus S'il s'agit de prose, c'est différent. Les orateurs, les publicistes, les historiens, les philosophes ont besoin de liberté pour exercer leurs talents. Reste à savoir jusqu'où peut s'étendre cette liberté, sans préjudice pour les grands intérêts de la morale et de la société. La liberté du mal n'est-elle pas un danger ? Si l'on ne peut obtenir qu'à ce prix la liberté du bien, il faut tout accepter. Mais le pouvoir qui veille à la sécurité des citoyens et à la prospérité matérielle des peuples, veille aussi à la morale publique, qui assure la grandeur et la stabilité des nations. N'oublions pas que les hommes aiment surtout ce qui les flatte ; et ce qui les flatte le plus, c'est la liberté de tout faire et d'échapper au joug de l'autorité, sans laquelle pourtant la société ne peut vivre. Ce n'est pas le droit, c'est le devoir avant tout qu'il faut prêcher aux hommes. Là est le salut de l'humanité.

Si ennemi qu'il fût de la protection des rois, dans le domaine des lettres, le poète savait s'accommoder des circonstances. Il se rendit à Rome pour présenter au pape quatre tragédies qu'il venait de faire imprimer. Il lui coûtait bien de se courber devant la tiare ; mais il avait besoin de l'appui du pontife-roi. Il ne baisa pas la mule ; mais il baisa la main

du pape, honneur réservé aux cardinaux seuls. Il avait ainsi sauvé sa fierté sans perdre le respect. Pie VI aimait à encourager la littérature ; et le poète, malgré ses témérités d'esprit, reçut de la main de ce grand pontife le baptême de la gloire. Jusque-là, il avait gardé ses pièces en portefeuille, non pas faute de théâtre, mais faute d'acteurs capables de les jouer. Il y avait d'ailleurs trop d'audace et de violence dans ses attaques contre le despotisme et dans sa passion incendiaire de la liberté, pour qu'on en permît la représentation publique sur les théâtres d'Italie. L'auteur se bornait à les réciter lui-même dans des cercles intimes, où ne pénétrait pas la censure. La noblesse romaine, qui ne voyait dans ces tragédies qu'une question d'art, les accueillit favorablement et se fit une fête de les représenter elle-même sur ses théâtres de salon. Leur succès répandit la renommée d'Alfieri parmi toute l'Italie.

Le poète piémontais n'était pas homme à se contenter d'une réputation locale : il alla demander à la France la consécration de sa gloire. C'est là qu'était le grand foyer du mouvement philosophique et libéral. Le monarque qui y tenait le sceptre laissait souffler les grands courants de l'esprit sans prévoir qu'ils allaient balayer son trône. Alfieri avait résolu d'y publier une édition complète de ses œuvres. Les premiers symptômes de la Révolution française ne tardèrent pas à éclater. L'enthousiasme de la liberté enflamma l'imagination du poète, qui prit la lyre et célébra dans une ode les premiers triomphes de la cause populaire. Mais quand la Révolution furieuse, échevelée, se déchaîna contre toutes les supériorités sociales, quand il se vit lui-même victime de cette nouvelle tyrannie sous le masque de la liberté, il fut saisi d'horreur et s'empressa d'échapper à ce hideux spectacle de confiscations et d'assassinats. Quelle ne dut pas être la colère du poète quand il se vit dépouillé, en quittant la France, de ses livres et de la splendide édition de ses ouvrages, fruit d'un si glorieux travail ! Il maudit alors cette révolution spoliatrice qu'il avait bénie à ses premiers pas. Depuis ce moment, il n'éleva plus la voix que pour exhaler sa colère contre les crimes de la France. A la bonne heure. Mais il fallait déchirer aussi ce livre révolutionnaire sur la *Tyrannie*, ou il fallait le refaire pour démontrer la nécessité du pouvoir, et y ajouter deux

nouveaux chapitres : l'un sur le despotisme des démagogues et l'autre sur les erreurs absurdes où l'imagination du poète s'était laissé entraîner à la suite de Rousseau. L'homme qui a écrit ce livre de la *Tyrannie* devait, pour être conséquent avec lui-même, souscrire à tous les excès de la fureur populaire. Mais une révolution menée par des hommes sortis du sein de la plèbe devait inspirer un profond dégoût à cet orgueilleux patricien. Quoi qu'il en soit, Alfieri avait le droit de haïr la Révolution française : son indignation est un sentiment qui l'honore. Et quand le Piémont fut à son tour emporté par l'ouragan, le poète s'inclina devant son souverain découronné. Comme il devait souffrir de se sentir impuissant à lutter par la parole ou par l'épée contre cette puissance révolutionnaire qui avait envahi sa patrie ! Que n'eût-il pas fait pour éteindre cet incendie dont il avait malheureusement attisé la flamme ! L'expérience cependant n'avait pas mûri sa raison. Il avait conservé son amour platonique pour une liberté abstraite qu'il ne voyait que dans ses rêves, et gardé son inextinguible haine contre le pouvoir absolu des rois. Vous allez en voir un singulier exemple au milieu des études qui marquèrent la fin de sa vie.

Pendant qu'il se consumait de rage contre la France, maîtresse de l'Italie, la passion de l'étude avait repris son empire sur cet esprit malade. Rougissant d'ignorer le grec, comme autrefois Caton, il s'était épris, au déclin de sa vie, de cette langue incomparable et en avait savouré tout le miel et respiré tous les parfums. Il s'en voulait d'avoir écrit ses tragédies avant de connaître Sophocle et Euripide ; et il avait raison de s'en vouloir. S'il eût connu plus tôt les richesses poétiques et le grand art de la Grèce, il eût mieux compris le cœur humain, comme aussi les conditions du théâtre. Cette passion tardive fut pour Alfieri une heureuse distraction aux tourments de l'invasion française. De toutes les passions dont son âme fut remplie, celle-là ne fut pas la moins noble, assurément. Rien dans sa vie ne mérite mieux l'estime des amis des lettres que cette fiévreuse ardeur pour l'étude des plus beaux monuments de l'esprit humain. Il dévora tout, prose et vers, depuis Homère jusqu'à Pindare, et depuis Hérodote jusqu'à Démosthène, traduisant dans sa langue tout ce qui l'avait frappé. Nous avons de lui l'*Alceste* d'Euripide, que Racine trouvait

trop pathétique pour oser entreprendre, après le poète de Salamine, cet admirable sujet. Alfieri porta si loin son enthousiasme pour la Grèce, qu'il s'exerça lui-même à manier la langue d'Homère et qu'il institua un ordre de chevalerie en faveur du prince des poètes, *honneur*, disait-il, *plus divin que ceux des rois*. Ainsi se manifestait, jusque dans l'expression de son enthousiasme de poète, l'antipathie monarchique de ce républicain de fantaisie, qui n'avait pas moins de mépris pour le peuple qu'il n'en avait pour les rois.

A force d'émotions et de travail, il avait rapidement usé sa robuste constitution. La mort le surprit au milieu de ses études, et sa plume resta suspendue sur la traduction de quelque passage de ses auteurs favoris. La comtesse d'Albany, sa compagne, laissa le livre ouvert sur sa table de travail dans ce sanctuaire des muses grecques ; et, longtemps après, en entrant dans cette chambre où les volets fermés ne laissaient pas pénétrer le jour, on croyait voir surgir, imposante et fière, la grande ombre du poète tragique dont la mémoire était restée vivante dans l'imagination de l'Italie. Florence fut son tombeau. Il est là, au milieu de l'église de Santa-Croce, ce Panthéon de l'Italie ; il est là, enseveli dans le marbre, entouré de ses maîtres : Dante et Machiavel, et de son disciple Niccolini, qui s'est éteint à son tour dans cette capitale des arts. La comtesse d'Albany, maintenant couchée à côté de son poète, lui érigea ce superbe mausolée, sculpté par Canova. Il a vécu pour la gloire. Son ombre n'a pas à se plaindre.

Nous avons vu l'homme ; voyons le poète

Et d'abord, Alfieri était-il né pour la tragédie ? Le poète dramatique ne doit, comme tel, avoir d'autre personnalité que celle de ses personnages ; il ne doit sentir, penser et agir que par eux ; il n'est pas un homme, il est l'homme, et non pas seulement l'homme de l'humanité, mais l'homme du temps et du pays où se joue l'action qu'il représente. Voilà le poète dramatique. Il est impersonnel comme le poète épique ; il reste caché derrière ses personnages. Je me trompe : il est dans leur âme. Il peint la nature dans sa réalité plastique et n'a d'autre idéal que celui qui ressort de la situation. Est-ce à dire qu'il doive renoncer à ses sentiments personnels pour partager toutes les passions qu'il fait agir et parler ? A ces conditions, qui voudrait être poète dramatique ? Le poète qui écrit pour

plaire, pour intéresser et pour émouvoir, doit toujours être du parti de la vertu, de la piété, de l'honneur, du patriotisme, du courage. Les criminels, les impies, les traîtres et les lâches qu'il met en scène sont les ombres du tableau ; il font briller l'héroïsme par le contraste : voilà comment se manifeste l'âme du poète. Pour le reste, il faut, avant tout, qu'il soit homme de talent, et qu'il ait l'imagination assez flexible et le génie assez vaste pour ne pas se confondre avec les personnages qu'il invente. Il faut qu'il soit en dehors de son œuvre et qu'il la domine de toute la force de son esprit créateur. Il faut qu'il dise, comme le grand architecte des mondes : Voilà mon œuvre ; elle porte mon empreinte, mais elle n'est pas moi. Qu'elle disparaisse et tombe en poussière, je reste ce que je suis.

Est-ce là l'œuvre d'Alfieri ? Lisez toutes ses tragédies, vous n'y verrez que des tyrans, d'exécrables tyrans, chargés de tous les crimes, et des âmes fières et indépendantes, des âmes républicaines qui travaillent au renversement de la tyrannie et au triomphe de la liberté Or, nous savons ce qu'il faut penser des sentiments d'Alfieri sur la tyrannie et la liberté : c'est une théorie sans application, une fantaisie passionnée, voilà tout. Quand on est dévoué à un principe, on ne recule pas devant ses conséquences. Alfieri préconisait l'anarchie, il devait l'accepter ou confesser son erreur. Quoi qu'il en soit, c'est Alfieri qu'on voit partout dans ses tragédies, ce n'est pas l'homme de tous les temps, ni l'homme de l'antiquité, ni l'homme des temps modernes. Ses personnages sont l'incarnation de ses sentiments personnels, la personnification de ses amours et de ses haines. Vous comprenez quelle monotonie doit en résulter :

> Tout a l'humeur gasconne en un auteur gascon.
> Calprenède et Juba parlent du même ton.

Alfieri n'était donc pas né pour la tragédie ; mais il avait une volonté de fer au service de ses passions. Il a voulu être poète tragique, et il l'a été en dépit de la nature et de l'art. La poésie dramatique était pour lui moins un art qu'une puissance. Il avait compris l'influence du théâtre sur les hommes assemblés. Il a voulu convertir la scène en tribune politique, et faire du théâtre le porte-voix de ses idées. Sans doute, le théâtre doit être une école, mais une école de vertu

et d'héroïsme ; Alfieri en a fait une école de passions anarchiques et révolutionnaires, lui l'ennemi des révolutions. Nous dirons tout à l'heure quelle fut son influence sur l'Italie.

C'est un noble but, sans doute, que d'inspirer la haine de la tyrannie et l'amour de la liberté ; mais voici le danger : l'art dramatique s'adresse principalement à l'imagination et à la sensibilité. Or, c'est à la raison, et à la raison calme, qu'il faut apprendre les principes de la philosophie sociale ; en s'adressant aux passions de l'homme, on ne lui apprend qu'à abuser de ses droits et à méconnaître ses devoirs au profit du despotisme. La société vit d'autorité et d'ordre public ; elle meurt par la liberté excessive, c'est-à-dire par la licence et l'anarchie. L'homme qui a écrit le *Traité de la Tyrannie* a suffisamment prouvé qu'il n'était pas fait pour enseigner aux hommes cette liberté sage et honnête qui s'accorde avec le respect des lois.

Alfieri n'avait-il donc pas reçu de la nature le don de poésie, et n'est-il devenu poète que par un effort de volonté? Une âme passionnée comme la sienne était naturellement poétique ; mais elle ne pouvait trouver son originalité complète que dans deux genres : l'*ode* et la *satire ;* l'ode pour exprimer ses enthousiasmes, la satire pour exhaler ses haines. Alfieri était un poète subjectif n'obéissant qu'à ses passions et ne pouvant mettre dans ses vers que lui-même. Aussi a-t-il réussi dans l'ode, le sonnet, la satire. Il n'était pas dans sa nature d'atteindre la mélodie et la grâce de Pétrarque ; mais ses poésies lyriques ont la fougue de son caractère et les caprices de son imagination. Dans la satire, il a la verve déclamatoire de Juvénal, sans avoir ni Néron ni Tibère à flageller. Ce qui lui manque, c'est la noblesse du style, qu'il ne trouve, comme Voltaire, qu'en chaussant le cothurne. Cet homme bizarre, égoïste, orgueilleux, ne se respectait pas plus lui-même qu'il ne respectait les autres. Il y a du cynisme dans ce caractère. Ses diatribes contre la France révolutionnaire sont foudroyantes d'énergie ; mais sa plume est trempée dans la boue autant que dans le fiel, et il écrit l'écume à la bouche.

Alfieri s'est essayé aussi dans l'épopée. Ce genre était au-dessus de sa taille. Il n'avait ni l'imagination assez sereine, ni le génie assez élevé, ni la palette assez riche pour ces grands tableaux où l'art a moins de part encore que la nature, et où

le peintre, plus que dans tout autre genre, doit rester en dehors de son œuvre. Rien de moins épique d'ailleurs que le sujet traité par Alfieri. Il faut à l'épopée un grand intérêt religieux, humanitaire ou national. Et quand je dis national, j'entends par là un événement mémorable qui consacre l'indépendance ou la grandeur des peuples, comme les événements chantés par Homère et Virgile. Au lieu de cela, qu'avons-nous ici ? Le meurtre d'un tyran, Alexandre de Médicis, par un prince de sa race, Lorenzino de Médicis. Voilà le sujet de l'*Étrurie vengée*. C'est tragique, comme tous les crimes d'État. Mais la muse épique ne célèbre pas les héros du poignard, et les conspirations des assassins ne sont pas la matière de ses chants. Plus d'une fois, le meurtre de César a été représenté sur la scène ; mais qui a jamais songé à en faire le sujet d'une épopée ? Le duc Alexandre n'était pas César, sans doute, et l'Étrurie devait se réjouir de voir tomber ce tyran exécrable. Mais devait-il périr de la main de Lorenzino ? Et fallait-il chanter la gloire du régicide, quand, pour prix de son crime, ce prince tombait lui-même sous le fer d'un assassin, ne léguant à sa patrie qu'un nouveau maître et le joug de l'étranger pour surcroît de servitude ? Que viennent donc faire ici l'image de la liberté et l'ombre de Savonarole ? Des événements historiques de date si récente se prêtent mal à la fiction et à l'emploi du merveilleux. Il s'était pourtant bien mis en frais d'imagination, ce républicain farouche qui représentait les ombres des régicides, armant du poignard le héros de son poème.

Et c'était lui qui maudissait la Révolution française ! ! !

Ne nous arrêtons pas à cet embryon d'épopée dont le style est sans couleur et sans dignité, malgré les vaines déclamations et les fureurs révolutionnaires de ces vers chargés à mitraille, mais qui éclatent dans le vide et ne foudroient que des fantômes.

Dirai-je qu'Alfieri a voulu laisser aussi sa trace dans la comédie ? Il avait l'esprit trop sérieux, trop tourné à la haine pour y réussir. Les hommes passionnés, nous l'avons observé, à propos de Voltaire (1), n'ont pas le génie de l'observation. Ceux de la trempe du poète piémontais ne savent écouter

(1) *Histoire de la Poésie en France.*

que les orages qui grondent au fond de leurs cœurs ; et, au lieu du rire, c'est la foudre qui éclate dans leurs paroles. Alfieri a voulu faire de la comédie comme de la tragédie, un instrument politique. S'il avait eu l'esprit d'Aristophane ou de Beaumarchais, il aurait pu créer des comédies satiriques pétillantes de verve et de gaîté. Mais celui qui, dans la frivolité même, apportait tout le sérieux de la passion, n'était pas fait pour saisir le ridicule des travers humains. C'était se tromper étrangement sur les conditions fondamentales de l'art, que de choisir la comédie pour en faire le cadre d'une dissertation sur les différentes formes de gouvernement. De ses six comédies, quatre ont pour titre : *Un Seul* ou la monarchie ; *Peu* ou l'aristocratie ; *Trop* ou la démocratie ; *l'Antidote* ou le mélange de trois poisons.

Cette conception bizarre suffirait à elle seule pour démontrer l'inanité de ses vues théoriques et l'inconsistance de ses idées sociales. Que veut-il, en effet ? Rien que satisfaire ses haines contre toute espèce de gouvernement. Ses instincts sont aristocratiques, mais il a les passions vulgaires de la populace qu'il déteste. L'aristocratie de l'art n'est pour lui que dans le choix des personnages. La tragédie bourgeoise est hideuse à ses yeux, parce qu'elle admet sur la scène des bourgeois, des manants, des vilains, quelle que soit d'ailleurs la noblesse de leurs sentiments et de leur conduite. Les hommes du peuple, c'est de la boue dont il fuit le contact. Aussi les grands tiennent-ils dans ses comédies, comme dans la rue, le haut du pavé. Mais il entrait dans ses vues de les avilir par la bassesse du caractère, la grossièreté des sentiments et la trivialité du langage. Il croit les rendre comiques, et il les rend odieux par le contraste entre la grandeur de leur condition et la bassesse de leur conduite. C'est ainsi qu'il entend servir la cause de la liberté sans déroger à la noblesse de l'art. Mais, au lieu de comédies, il ne fait que de la satire. Une seule nous offre une véritable peinture de mœurs : c'est *le Divorce*, nom qu'il donne aux mariages italiens qui, depuis le seizième siècle, ont servi d'aliment à la gaîté vengeresse de la comédie. Mais ces marchés ignobles où la femme chrétienne est traitée comme une esclave, évaluée à prix d'argent, ne sont point du ressort de la comédie. Ce n'est pas la plume de Térence ou de Plaute, ni même

d'Aristophane, c'est le fouet de Juvénal qui doit flétrir ces ignominies. Alfieri, dans cette comédie, est le vengeur de la morale, quelque mépris qu'il ait professé lui-même dans sa vie pour les liens sacrés du mariage. Mais, encore une fois, quand il rit comme quand il s'irrite, son encre est du fiel et sa plume un dard empoisonné.

La satire était donc sa vocation naturelle. Et ce n'est qu'à force de travail qu'il a pu réussir dans un autre genre, dont la noblesse a dompté les écarts de sa nature emportée. C'est à la tragédie qu'il doit sa réputation européenne. Voyons donc ce qu'il a fait de l'art tragique, et si ses réformes ou ses transformations sont un progrès ou une décadence.

Nous connaissons déjà l'esprit des tragédies d'Alfieri, nous n'avons guère à étudier ici que leur mécanisme.

C'est faire trop d'honneur à ce poète que de l'appeler, comme l'ont fait certains critiques, le créateur de la tragédie italienne. Il ne faut pas oublier que, quand le Trissin a écrit sa *Sophonisbe*, l'art dramatique n'était pas né dans le monde moderne, et qu'ainsi l'Italie a ouvert la voie à toutes les nations de race germanique comme de race latine. C'est au siècle des Médicis que revient l'honneur d'avoir créé la tragédie aussi bien que la comédie classique. *Créer*, sans doute, est un terme impropre ; mais nous entendons par là celui qui le premier a fait d'une œuvre d'art un tout organique et complet. Le seizième siècle a eu le tort d'imiter trop servilement la Grèce ; mais il conservera la gloire d'avoir initié l'Europe à la poésie dramatique. Et cette initiative est une création.

Alfieri a fait comme le Trissin : il s'est conformé rigoureusement, scrupuleusement à la législation d'Aristote. Oui, cet esprit si fier et si indépendant s'est fait l'esclave des formes classiques. Et ce n'est pas dans la tragédie grecque qu'il a étudié son art, c'est dans la tragédie française. En vain s'efforce-t-il d'échapper à cette influence en maudissant la langue française qui fut le premier instrument de ses idées, comme il a maudit plus tard la Révolution française en adoptant ses tendances. Partout on reconnaît les formes cornéliennes, sans qu'il ait besoin d'avouer l'imitation. Je n'en veux pour exemple que les allures heurtées de son dialogue, dont aucun poète italien ne lui avait donné le modèle ; car rien ne répugne à l'harmonie de la langue italienne

comme ces interruptions soudaines qui brisent à tout moment la cadence. Ce caractère vif, énergique, impétueux, Alfieri l'a trouvé dans son âme, je le veux bien ; mais tout esprit original imite, sans le vouloir, en vertu d'une conformité secrète avec son modèle. Or, le modèle d'Alfieri, c'est la tragédie française ; et, parmi les tragiques français, son auteur de prédilection, c'est évidemment Corneille. M. Villemain l'observe avec raison : si Alfieri, qui a fait tant d'aveux en racontant l'histoire de sa vie, n'a jamais parlé de ce qu'il doit à Corneille et au théâtre français, c'est qu'il est moins pénible à notre amour-propre de confesser une faute de conduite qu'un plagiat. Au reste, il ne peut être ici question de plagiat, car on n'est plagiaire qu'en copiant un auteur sans se l'approprier, en lui dérobant, non pas ses pensées qui sont du domaine public, mais son style qui est sa propriété personnelle. Or, Alfieri écrivait dans une autre langue que Corneille ; et s'il l'a imité dans son énergique concision et la fierté républicaine de ses sentiments romains, c'est qu'Alfieri était de la même race et de la même famille. Quant au mécanisme théâtral, le poète italien, en imitant la France, n'a fait qu'imiter l'imitation. Ce n'est pas un grief, mais c'est une cause d'infériorité vis-à-vis du théâtre français.

Qu'y avait-il donc de neuf, de véritablement original dans la tragédie telle que l'avait conçue Alfieri ? C'est son esprit d'abord, esprit tout moderne, sans analogie avec l'esprit du siècle de Louis XIV, et fort différent même de l'esprit de Voltaire. Celui-ci, en effet, ne prêchait au théâtre que la tolérance et la liberté religieuse, je dis mal : l'indifférence religieuse. Alfieri ne plaidait que la cause de la liberté politique, liberté anarchique, liberté révolutionnaire mais enfin liberté par haine du pouvoir. La galanterie moderne, qui avait fait de Brutus *un dameret* ; le langage tendre, emmiellé, doucereux des pastorales italiennes depuis le Tasse et Guarini jusqu'à Métastase ; les susceptibilités castillanes du point d'honneur chevaleresque : voilà ce qu'Alfieri eut la gloire de bannir de la scène tragique. Il détrôna Métastase qui avait dévirilisé l'Italie au profit des tyrans étrangers. Il voulut peindre l'homme, non pas l'homme placé dans des conditions idéales et conventionnelles, mais l'homme de la nature, avide d'indépendance et de liberté, et revendiquant fièrement ses

droits en face de la tyrannie. Il représente les rois livrés à tous les excès du pouvoir absolu, et appelant sur leurs têtes les invectives de la haine et les malédictions de leurs sujets.

Mais si ses personnages sont des hommes, si l'on sent en eux palpiter un cœur et bouillonner des passions, on ne sait, à moins de connaître l'histoire, ni dans quel temps ils vécurent, ni à quel pays ils appartiennent. Ces hommes ne sont d'aucun pays ni d'aucun temps : ils sont modernes par les passions sorties toutes brûlantes de l'âme d'Alfieri. Quant aux circonstances de temps et de lieu qui fixent dans l'esprit le théâtre où s'accomplit l'action, le poète n'en tient nul compte. Qu'il mette en scène des Grecs, des Romains ou des héros du moyen âge, rien n'annonce à l'imagination qu'on est en Grèce, à Rome ou dans les temps modernes. Le poète a supprimé la *couleur locale* au profit de l'unité d'action : c'est le système classique poussé jusqu'à la négation de toute poésie. A force de simplifier le mécanisme théâtral, il en fait un squelette, une abstraction. Pour ne pas manquer à la règle de l'unité, il détruit la variété. L'unité littéraire, qui n'est que la fusion complète d'éléments divers dans un tout harmonieux, il la réduit, peu s'en faut, à n'être plus qu'un point mathématique, un but placé au bout de la carrière et vers lequel courent, sans s'arrêter jamais, quelques personnages toujours animés des mêmes passions. Aucun poète n'a pris plus à la lettre ce mot d'Horace sur Homère : *semper ad eventum festinat*. Si Homère marche toujours vers le dénoûment, assurément il y va par plus d'un chemin. Alfieri n'y va que par un seul, et il prend sa course le plus près possible du but qu'il veut atteindre : c'est l'image d'Alfieri courant à bride abattue à travers l'Europe, sans presque s'arrêter nulle part. Il a hâte d'arriver ; en vain la route lui présente des aspects variés, des sentiers fleuris, des terrains verdoyants. Il court devant lui, en suivant la ligne droite, et ses héros marchent côte à côte, se défiant à la course. Trêve de discours et trêve de récits. Quelques mots brefs, rapides, emportés, s'échappent de leur poitrine essoufflée. Ils arrivent : la mort a frappé le tyran ; et le spectateur ébahi n'a vu que des fantômes irrités, des fantômes à visage d'homme, courant à perdre haleine dans une nuit d'orage, à travers les éclairs et la foudre, pour se précipiter dans les abîmes Eh bien, non, ce n'est pas là

l'humanité, ce n'est pas là l'intérêt, ce n'est pas là l'art dramatique. L'homme qui n'a pas de patrie n'est pas un homme, c'est une abstraction ; et, s'il a un cœur, c'est celui du poète. A quoi sert de parler tyrannie et liberté, si je ne vois ni peuple opprimé, ni citoyens dévoués ? L'intérêt dramatique naît du choc des passions et des caractères, et l'unité, de la variété des incidents convergeant vers un même but. Où est l'art, l'art souverain. si tout est simple et sans diversité ? Quel mérite y a-t-il à dénouer un nœud sans complication ? Un instrument qui rend toujours le même son peut-il à lui seul former une harmonie ? La variété sans unité vaut mieux encore que l'unité sans variété. Des deux côtés l'art est imparfait ; mais si l'intelligence n'est pas satisfaite par défaut d'unité, le cœur et l'imagination du moins y trouvent leur pâture. Quand la variété disparaît, l'imagination devient stérile. La monotonie est le fléau de l'art. Est-ce à dire qu'Alfieri manque d'art et de poésie ? Il a de grandes qualités, mais il est très incomplet. Nous verrons tantôt ce qu'il faut penser du poète. Mais l'artiste ne laisse rien au hasard : tout ce qu'il fait est le résultat de ses réflexions et de sa volonté. Seulement, il s'est fourvoyé en exagérant le système classique. L'unité d'action a été reconnue et observée chez tous les peuples qui ont eu un théâtre ; mais Alfieri, à force de concentrer l'action dans le cercle le plus étroit, dans le plus court intervalle, a souvent faussé l'histoire et la vraisemblance.

Ainsi, dans sa tragédie de *Virginie*, dont le premier acte est d'ailleurs si remarquable, le poète rapproche deux personnages que tout sépare : Appius Claudius et Virginius, le tyran et le malheureux père qui va tuer sa fille pour la soustraire à la brutalité du décemvir. Alfieri écarte impitoyablement toute scène qui ne conduit pas directement au but, comme il retranche tout personnage qui n'est pas appelé à jouer un rôle essentiel dans l'action.

Dans sa tragédie d'*Agamemnon*, où la fatalité de la passion est substituée à la fatalité du destin, il y a quatre personnages comme dans la plupart de ses tragédies. Égisthe, fils de Thyeste, pousse au meurtre Clytemnestre, épouse du fils d'Atrée ; tandis que sa fille, Électre, cherche à la ramener à ses devoirs d'épouse et de mère. Cette lutte entre le devoir

et l'amour est ménagée avec beaucoup d'habileté. La tendresse d'Électre pour son père et pour sa mère est bien touchante : c'est un ange, comme Égisthe est un démon. Quel contraste entre cette âme noire et cette âme blanche ! Quand Électre paraît devant sa mère, le remords entre dans l'âme de l'épouse coupable, et le poignard tombe de sa main tremblante. Quand Égisthe reparaît, la passion triomphe, et le crime ourdit sa trame. Écoutez ce dialogue, au moment où l'infâme séducteur annonce à sa victime les dangers qu'elle court et l'impossibilité d'échapper par la fuite à la vengeance de son époux.

« Ég. Il nous reste peut-être un autre parti, mais indigne.
« Cl. Et c'est ?
« Ég. Cruel.
« Cl. Mais certain ?
« Ég. Ah ! certain, trop certain.
« Cl. Et tu me le caches ?
« Ég. Et tu me le demandes ? »

Entendez-vous l'accent de Corneille, mais de Corneille couché sur le lit de Procuste ? Voilà le dialogue d'Alfieri. C'est sinistre comme le glaive.

« Que me reste-t-il à faire », demande Clytemnestre ?
Et Égisthe répond : « Rien ».

Mais ce rien, c'est du sang. C'est le sang d'Agamemnon qu'il faut à Égisthe pour apaiser les mânes de son père. Agamemnon revient, couvert de gloire, au milieu de son peuple, au sein de sa famille, sans se douter des pièges qui l'attendent. Rien de plus attendrissant que ce retour d'un bon roi et d'un bon père dans son pays et dans ses foyers, après une si longue absence. Avec quelle tendresse il embrasse ses enfants ! On reconnaît ici l'accent de la nature, et l'on ne résiste pas à l'émotion. Clytemnestre seule accueille froidement son époux, mais il attribue cette froideur au ressentiment de la mort d'Iphigénie, dont il n'est pas coupable, puisque les dieux ont exigé ce sacrifice. Je n'analyse pas la pièce, j'en indique seulement le nœud et les mobiles : terreur et pitié. Le combat qui se livre dans le cœur de l'épouse, de l'amante et de la mère, n'est pas une lutte antique, c'est une lutte moderne. Clytemnestre, comme la Phèdre de Racine, ne commet pas le crime de sang-froid pour obéir au destin ; elle

résiste, et, si la passion l'emporte, elle n'y cède qu'avec horreur. Le souffle du christianisme a passé par là.

Dans la pièce d'Eschyle, où les horreurs de la maison des Atrides sont attribuées à la fatalité du destin, où les crimes les plus monstrueux : le meurtre, l'adultère et l'inceste, s'étalent sans remords, et où Clytemnestre plonge froidement le poignard dans le sein de son époux, il y a des beautés, des délicatesses même que n'a pas rencontrées Alfieri. D'abord, le poète grec écarte Électre et Oreste de cette scène sanglante, pour que leurs regards et leur cœur innocents ne soient pas témoins du crime de leur mère : voilà ce que n'a pas compris le poète italien. Mais voici où éclate le défaut du système étroit d'Alfieri, système qu'on pourrait appeler la *tragédie en raccourci*.

Un des rôles les plus poétiques d'Eschyle est celui de Cassandre, la prophétesse. Apollon, épris de ses charmes, avait ravi à ses lèvres la persuasion, pour la punir de ses dédains. Les Troyens n'avaient pas voulu l'entendre ; et maintenant, captive, enchaînée au char du triomphateur, elle avait suivi Agamemnon dans le palais d'Argos et lui prédisait en vain ses malheurs. Le guerrier victorieux se croyait à l'abri de la foudre sous ses lauriers. Alfieri, pour ne pas nuire à l'unité d'action, a supprimé ce personnage de Cassandre, dont Lemercier, en France, a su tirer, dans notre siècle, un si grand parti. C'est là l'œuvre d'un mathématicien qui cherche l'exactitude, et qui suit la ligne droite, parce qu'elle est le plus court chemin. Ce n'est pas l'œuvre d'un poète qui cherche à plaire, à émouvoir, à intéresser, et qui ne craint pas d'allonger un peu la route pour cueillir des fleurs sur son passage. Quel est donc le mérite des sujets empruntés à la Grèce, si rien n'éveille en nous le souvenir de cette terre classique de la poésie ? Racine, dit-on, a trop habillé à la française les héros de la Grèce. C'est un anachronisme, soit ; mais mieux vaut que la scène soit à Paris que de n'être nulle part. Au moins y a-t-il de la poésie dans Racine. La langue y revêt une élégance, une harmonie qui transporte notre imagination dans la patrie de l'idéal. Racine est grec par la langue, s'il ne l'est pas par les mœurs. Quant à la peinture des lieux, les conditions du théâtre moderne y apportaient un obstacle invincible. On ne peut faire un

reproche à Alfieri pas plus qu'à Racine d'avoir négligé en ce point la couleur locale. Les Grecs avaient pour décoration la nature : la mer, les montagnes et les plaines. Leur lustre était suspendu à la voûte du ciel. Tout autre est la scène moderne éclairée au soleil des bougies. Mais au moins fallait-il remplacer le prestige des yeux par le prestige de l'oreille, et substituer l'harmonie à la peinture. Alfieri, sous ce rapport, est très inférieur à Racine, et reste même loin de Voltaire dans cette tragédie de *Mérope* où, malgré l'habileté de la mise en scène et la grandeur tragique de quelques situations, l'art, ou plutôt l'artifice, a remplacé la nature, et où le poète, par excès d'économie, appauvrit son langage et détruit l'émotion au profit du système.

La réduction du nombre des personnages n'est pas la seule réforme introduite par Alfieri dans la tragédie : il en a banni les confidents, au nom de la vraisemblance comme de l'unité d'action. Cette nouvelle réforme a plus d'importance que la première. Les confidents ont été imaginés pour initier les spectateurs à l'intelligence de l'action par le récit des faits qui l'amènent, et surtout pour leur faire connaître les desseins secrets des personnages qui forment le nœud de l'action. Sans doute, les confidents jouent un rôle secondaire, trop secondaire pour que le poète puisse leur donner un caractère, une physionomie saillante. S'ils attiraient l'attention, ils affaibliraient l'intérêt qui s'attache aux principales figures, à celles qui font marcher le drame. Ces personnages parasites ne sont là que pour donner la réplique dans le dialogue. Mais, comment les remplacer, quand les héros de la pièce doivent dire tout haut ce que des oreilles ennemies ne peuvent entendre ? Voilà la question. Alfieri a cru la résoudre par les *monologues*, et il n'a fait que remplacer un défaut par un autre. Est-il vraisemblable en effet qu'un homme, un souverain surtout, qui délibère avec lui-même, exprime tout haut ses idées ? N'est-il pas plus naturel encore qu'il s'adresse à un homme de confiance qui n'abusera pas de sa parole, et qu'il sait incapable de divulguer ses secrets ? Les monologues ont leur utilité ; ils peuvent même être indispensables dans certaines situations, quand on a à dire de ces choses qu'on ne se dit qu'à soi-même. Hors de là, c'est un artifice qui ne fait illusion à personne, car on sent bien que ce n'est pas ainsi que parle

la nature, sinon dans un accès d'exaltation momentanée. Il y a, d'ailleurs, une espèce de confidents à qui le poète peut donner un rôle important dans l'action : un fils, une fille, un père, une mère, une épouse, un ami véritable, un autre soi-même. C'est ainsi que procèdent les grands dramatistes de l'antiquité et des temps modernes. Les monologues sont rares chez les tragiques français. Mais, dans les œuvres capitales, les confidents ne sont pas des personnages inutiles. Œdipe ne confie ses secrets qu'à sa famille. Joad, dans *Athalie*, confie les siens à Josabeth, son épouse. Le seul personnage secondaire dans le chef-d'œuvre de Racine, c'est le confident Nabal. Eh bien, sans lui, Mathan ne pouvait révéler son caractère, et la pièce eût perdu de son intérêt, car les spectateurs n'auraient pas cru les jours de Joas si menacés, et la sainteté du grand prêtre n'eût pas eu pour contraste la noirceur de cet apostat ; le cœur humain n'eût pas été aussi bien mis à nu sur le théâtre. Voilà des beautés auxquelles ne peut suppléer le monologue Au reste, il faut le dire à la décharge d'Alfieri, ses soliloques sont courts et toujours amenés par la passion. Il faut surtout le louer d'avoir banni de la scène les apartés, si fréquents avant lui en Italie et si révoltants d'invraisemblance. Quand donc verrons-nous disparaître cet expédient grossier qui, dans la comédie moderne, fait dire à un personnage d'un côté de la scène des insolences et des quolibets à l'adresse d'un personnage qui se trouve de l'autre côté, et qu'il est censé ne pas entendre ? Si le caractère et la situation des personnages étaient bien définis, leur rapprochement suffirait pour faire éclater le contraste, sans qu'il fût besoin d'avertir le public que les paroles ne sont pas l'expression de la pensée. En Italie, on allait plus loin : les apartés avaient envahi jusqu'à la scène tragique, et les personnages, après avoir parlé entre eux un langage de convention, disaient aux spectateurs : « Je suis un menteur ou un traître ; n'en croyez pas mes paroles ». C'était un moyen commode de se dispenser de peindre les caractères. Alfieri comprenait trop bien le génie tragique pour descendre à ces petits moyens de comédie.

Il était également l'ennemi des longs discours et des longs récits. L'art français avait écarté de la scène les spectacles sanglants : on se bornait à faire, sur le théâtre, le récit de la catastrophe :

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose.

De nos jours, on a trouvé cet art trop timide et on a prodigué, pour un public blasé d'émotions, les meurtres et les assassinats sous les yeux des spectateurs. Le moyen n'est pas neuf, et les dramaturges modernes, nous l'avons vu, n'égaleront jamais, sous ce rapport, les tragiques italiens du seizième siècle. Malgré le génie sanglant des révolutions, la civilisation chrétienne a fait trop de progrès dans nos mœurs pour nous faire admettre ces spectacles barbares. Le drame tragique jette dans l'âme la terreur et la pitié ; mais là où le plaisir cesse, où est la poésie ? et dans la vue du sang versé par la main du crime, quel agrément cherchez-vous donc ? Dans le récit d'un meurtre, je puis admirer l'art du poète, et je l'admirerai d'autant plus qu'il me fera mieux assister en imagination à l'exécution sanglante. Mais étaler sous nos yeux ce hideux spectacle, encore une fois, où est l'art, où est la poésie ? Ce n'est qu'un jeu, direz-vous ; oui, mais un jeu de bête féroce ; et plus les acteurs y mettent de naturel, plus l'action fait horreur. Alfieri ne l'a pas compris : il a préféré suivre les traditions tragiques du seizième siècle. Il ne veut pas exposer le meurtre pour le meurtre, mais il rejette le récit de la catastrophe, parce qu'il ne produit pas assez d'émotion. Il était d'une nature trop emportée et trop sauvage pour respecter les délicatesses du cœur humain. Il aimait les assassins des tyrans.

Les tragédies où il a placé des tyrans, c'est son triomphe. Là, il est dans son élément ; et quand les personnages ont quelque analogie avec la violence de son caractère, son langage est écrasant. Ne lui demandez pas d'exprimer des sentiments tendres ; il n'y a réussi que par intervalle dans sa tragédie d'*Agamemnon* et dans son *Alceste*. Qu'il fasse parler Marie Stuart, et son âme est froide comme s'il n'avait jamais compris la femme ni deviné l'amour. Il n'a vu dans Marie Stuart que la femme coupable entraînée par sa faiblesse dans une conspiration contre son mari, et trempant dans le meurtre de Henri Darnley. Il fait de la reine d'Écosse un monstre de cruauté. Est-ce l'image du dernier des Stuarts, honoré de sa haine, qui l'a rendu si injuste envers la mémoire de l'infortunée princesse ? C'est possible ; mais je ne vois

nulle part aucun caractère de femme bien saisi par le poète, et j'en conclus que son âme farouche était fermée à la tendresse. Il était homme pourtant, et il n'a pas passé sa vie sans amour. Non, il n'aimait personne que lui-même. S'il a eu des amours coupables, c'est qu'il était égoïste ; s'il a eu des amis ardents, c'est qu'il aimait à être encensé. C'était un homme de haine. Haïr le mal de toute la force de son âme, c'est l'héroïsme du chrétien ; mais haïr le pouvoir parce qu'il est le pouvoir, c'est la révolte de l'égoïsme ou de l'orgueil. Alfieri a peint la tyrannie et l'assassinat des tyrans dans ses tragédies, empruntées à l'histoire de Rome ou à l'histoire du moyen âge et des temps modernes. Mais il a faussé l'histoire par esprit de système. Son *Brutus II* se dénoue à la mort de César, comme si le poignard de Brutus avait tué la tyrannie et ressuscité la liberté. La robe sanglante de César, étalée par Antoine devant le peuple, est le complément obligé de ce drame. C'est ainsi que l'a compris Shakespeare, qui nous fait assister à tous les mouvements de la populace, à ses sanglots, à ses cris de rage, à ses malédictions contre les assassins. Alfieri, en suivant ce procédé, aurait cru manquer tout à la fois à ses sentiments républicains et à ses idées classiques sur l'unité d'action.

Le peuple, pour lui, ce n'est pas la foule : c'est trop vulgaire et trop vivant. Le peuple est un personnage abstrait qu'il fait parler à sa guise. Il a accommodé l'histoire au gré de sa fantaisie et de ses passions. On se croirait au temps du premier Brutus en lisant le second. Toute la différence, c'est que le premier tue ses fils, et le second, son bienfaiteur et son père, pour assurer le triomphe de la république et empêcher le rétablissement de la royauté. Le premier a réussi et le second n'a pas recueilli les fruits de son crime, parce que la liberté était morte avant César, dans les champs de Pharsale et dans l'âme des Romains. Mais qu'importe à Alfieri ? Pour lui, c'est Brutus qui triomphe en brandissant devant la foule son poignard ensanglanté. Et le souvenir de César s'éteint à la chute du rideau, avec les bougies du théâtre. Quand Alfieri peint les hommes, il les fait à son image.

Voyons-le dans les sujets modernes. C'est là qu'il a déployé toute l'énergie de ses passions républicaines. Deux de ses

tragédies, tirées de l'histoire moderne, sont particulièrement remarquables : *la Conspiration des Pazzi* et *Philippe II*.

Les Pazzi, riche et puissante famille de banquiers, rivale de la maison des Médicis à Florence, tramèrent dans l'ombre une conspiration contre la vie de Laurent et de Julien de Médicis, qui se partageaient le pouvoir depuis la mort de leur père. Un jour que ces deux princes assistaient à la célébration de la messe, où était le légat du pape, dans la cathédrale de Florence, les conjurés se ruèrent sur eux jusqu'au pied des autels, et Julien tomba, frappé d'un coup de poignard, à côté de son frère, blessé lui-même par un des spadassins. Les partisans de Laurent, heureux de le voir en vie, arrêtèrent les conjurés et les suspects par toute la ville ; les deux Pazzi et Salviati, archevêque de Pise (1), leur complice, furent pendus, et le légat du pape mis en prison. Sixte IV fit sommer vainement Laurent et les Florentins de rendre la liberté à son légat. Une bulle d'excommunication fut lancée contre eux : ils n'en tinrent nul compte, et bientôt le pape, fort de l'alliance du roi de Naples, déclara la guerre à la république florentine. Voilà les faits. On a accusé Sixte IV d'avoir encouragé cette conspiration. Ce qui est certain, c'est que Jérôme Riario, neveu de ce pape connu par son *népotisme*, était compromis dans cette affaire ; ce qui est certain encore, c'est que Sixte IV n'a témoigné aucune horreur du meurtre de Julien de Médicis, et qu'il a pris le parti de Salviati, l'un des conjurés. Nous n'avons pas à juger ici les Médicis, coupables, comme bien d'autres, d'usurpation, d'ambition et de cruauté, mais illustres entre les plus illustres par la protection intelligente qu'ils ont accordée aux lettres. Laurent de Médicis surtout, Laurent, que la postérité, ratifiant le suffrage de ses contemporains, a surnommé le *Magnifique*, Laurent, auquel l'Italie doit le réveil de la poésie, poète lui-même et âme zélatrice de tout ce qui fait la grandeur de l'humanité, Laurent, qui couva le génie naissant d'Ange Politien, de Pic de la Mirandole et de Michel-Ange, voilà l'homme que poursuivaient, dans les premières années de son règne, au nom

(1) Et non de Florence, comme le dit Villemain dans son *Tableau de la littérature française au XVIIIme siècle*.

de la liberté de Florence, le fanatisme et l'ambition impie armés du poignard régicide ! Et il s'est trouvé un poète pour célébrer ce complot odieux et pour tresser des couronnes aux assassins ! Florence voulait-elle chasser les Médicis ? S'armait-elle contre eux pour revendiquer ses libertés perdues ? Aucunement. Laurent était le plus populaire des princes de l'Italie, et la conspiration des Pazzi n'avait fait que retremper sa popularité. Il est très vrai que Florence, à la voix éloquente de Savonarole, dans un moment de fièvre, se souleva contre son successeur ; mais c'était pour le punir d'avoir trahi les intérêts de la république au profit du roi de France, Charles VIII, beaucoup plus que par amour pour la liberté. Les Médicis ne tardèrent pas à revenir au pouvoir, et c'est le neveu de Sixte IV, le pape Jules II (Julien de la Rovère), qui fut l'instrument de cette restauration. Et comme si Dieu, qui se joue des desseins des hommes, avait voulu venger la postérité de ce prince à qui Rome avait fait la guerre, on vit monter au siège apostolique son fils et son neveu : d'abord Jean de Médicis, qui continua l'œuvre de son père, et mérita, par la splendeur des lettres, des sciences et des arts, que son siècle fût appelé du nom de Léon X ; et plus tard Jules de Médicis qui, sous le nom de Clément VII, suivit sur le trône pontifical les glorieuses traditions de sa famille.

Assurément, la conspiration des Pazzi est un des sujets les plus tragiques que présentent les annales de l'Italie, si féconde en événements tragiques. Mais, pour être fidèle à l'histoire, c'est-à-dire à la vérité, il ne fallait pas, comme l'a fait Alfieri, transformer les assassins en vengeurs de la liberté et de la patrie, et ne voir dans les Médicis que des tyrans dignes de la haine et de l'exécration des hommes. Après cela, il faut le reconnaître, le poète a mis dans cette tragédie plus que son talent : il y a mis toute la vigueur de son âme altière. Mais il ne réussit qu'en donnant ses propres sentiments ou son propre caractère à ses personnages. Le dialogue est bref, vif, énergique. Chaque mot brille de l'éclat sinistre du poignard. Cependant, pour peu que les personnages dissertent, c'est quelquefois du lyrisme ; le plus souvent, c'est de la satire. Melpomène, armée du fouet, de la torche ou du glaive, est changée en Némésis.

Le triomphe d'Alfieri dans la peinture du tyran, c'est

Philippe II, la première et la plus émouvante de ses tragédies. C'est Philippe tel qu'on l'a toujours représenté : sombre, taciturne, soupçonneux. La plupart des historiens cependant ont excédé la vérité en faisant de lui la personnification de la tyrannie. L'indécision était le fond de son caractère. Renfermé dans son Escurial, ne jugeant les faits que par les rapports qui lui en étaient transmis, il flottait sans cesse dans son entourage entre les conseils de modération et les conseils de rigueur. Son tort fut d'avoir trop souvent prêté d'oreille à ces derniers.

Quoi qu'il en soit, Alfieri dans cette pièce a saisi la nature en se montrant avare de mots. Le silence qu'il fait planer sur la scène donne le frisson aux spectateurs. Philippe a un confident, malgré la règle que le poète s'est imposée de bannir ces personnages subalternes. Mais le roi d'Espagne ne révèle à ce confident aucun de ses secrets : il n'ouvre la bouche que pour lui donner des ordres. Gomez est le type des courtisans serviles. Il est aussi cruel que son maître ; mais en parlant il craindrait d'encourir sa disgrâce : il se tait donc, il lit dans la pensée de Philippe et se fait le ministre et l'exécuteur de ses vengeances. Ici le poète est d'une habileté profonde ; sa haine contre l'autorité porte bonheur à son talent. Jamais la pitié fut-elle mieux unie à la terreur que dans cette scène incomparable où, après avoir mis son confident, son *alter ego*, en observation pour recueillir les aveux d'une faible femme alarmée et d'un prince qu'il poursuit de sa haine jalouse, il interroge l'un après l'autre la reine Isabelle et son fils don Carlos, qu'il soupçonne avec raison d'un amour encouragé par lui avant que sa politique, faisant violence à la nature, eût associé Isabelle à sa destinée ? Il ne dit pas à Gomez le motif de cet interrogatoire, mais on le devine aisément. Voici comment cette scène est amenée :

« Phil. Gomez, quelle est la chose au monde qui a le plus de prix pour toi ?

« Gom. Ta faveur.

« Phil. Quel moyen connais-tu pour la conserver ?

« Gom. Le moyen par lequel je l'ai obtenue : obéir et me taire.

« Phil. Aujourd'hui, tu dois faire l'un et l'autre. »

Le roi accuse son fils devant la reine de favoriser les

Bataves révoltés contre l'Église et contre lui. Isabelle, suivant l'impulsion de son cœur, prendra la défense de don Carlos ; mais elle tremble sous ce regard scrutateur qui cherche à la surprendre en flagrant délit de tendresse. Puis il fait venir don Carlos qu'il interroge devant Isabelle, et qu'il fait trembler à son tour en lui disant que la reine, inspirée par son amour maternel, a pris généreusement sa défense. Et, quand il a bien torturé ces deux cœurs, il feint la bonté, la pitié, le pardon, qui jure sur ses lèvres hypocrites avec son regard de vautour, et il leur recommande de se voir souvent. Puis le roi, seul avec son confident, laisse éclater ainsi sa colère :

« Phil. As-tu entendu ?
« Gom. J'ai entendu.
« Phil. As-tu vu ?
« Gom. J'ai vu.
« Phil. O rage ! Ainsi donc mon soupçon....
« Gom. Est devenu certitude.
« Phil. Et Philippe est encore à venger.
« Gom. Pense.....
« Phil. J'ai pensé. Suis-moi. »

Ces paroles brèves et saccadées révèlent une résolution sinistre ; mais le talent, le système, s'y montrent plus que la nature. Il y a plus de calcul que de passion. La colère est moins avare de mots ; elle est rapide, mais à la manière des torrents qui roulent, en mugissant, leurs flots accumulés. Tout est calculé pour jeter l'odieux sur le caractère du tyran. Tout l'intérêt rejaillit sur don Carlos ; don Carlos, aussi plein d'amour que Philippe est plein de haine ; don Carlos, qui a trouvé dans Perez un ami aussi généreux que Gomez est servile et cruel ; don Carlos, qui ouvre son âme et s'épanche avec la confiance de la jeunesse dans le cœur de son ami, tandis que Philippe est sombre et taciturne comme le crime qui fuit la lumière et se cache dans les plus ténébreux abîmes de la conscience.

La pièce se dénoue par un double suicide : don Carlos se tue, et Isabelle, condamnée à vivre par le tyran, lui arrache le poignard et se l'enfonce jusqu'à la garde. Cela n'est pas naturel ; car il faut, pour exécuter ce tour d'adresse, que le roi s'y prête en découvrant son poignard et en se plaçant à la portée de la main qui veut s'en servir.

Nous n'aimons pas les tueries sur la scène : c'est un spectacle immoral, et l'émotion poignante qu'il provoque n'a rien de cette *douce terreur* ni de cette *pitié charmante* qui font admirer l'art sans exciter l'horreur.

Voilà un des chefs-d'œuvre d'Alfieri. Les défauts y sont aussi grands que les qualités ; mais ici, du moins, nous avons affaire à un roi qui se conduit en tyran, et la peinture est d'une effrayante vérité. Il y a donc dans le théâtre d'Alfieri de hautes conceptions tragiques, des situations saisissantes, des traits d'une sublime énergie et quelquefois des caractères fortement tracés, bien que l'auteur prête trop souvent ses propres idées, ses propres sentiments à ses personnages.

Les innovations d'Alfieri, dans la langue et dans le style, son fort discutables. Disons même qu'Alfieri, dans la forme, n'est presque jamais poète. La poésie est musique et peinture. Un style sans harmonie et sans couleur peut convenir à l'exposition d'un traité scientifique, auquel on ne demande que la clarté ; il ne convient pas à la poésie, qui doit charmer l'imagination et l'oreille par la cadence et le choix judicieux des figures. Or, Alfieri est dur et martelé. Ce n'est pas un Italien, c'est un Allemand dans la langue du Tasse. La langue italienne, c'est la mélodie incarnée. Le poète piémontais a de l'énergie, sans doute, de l'énergie dantesque ; mais sa langue va par sauts et par bonds, comme un torrent qui roule sur le roc ses eaux fougueuses. Il heurte les mots les uns contre les autres par la suppression des articles ; il prodigue les ellipses pour donner de la force et du nerf à son style rocailleux ; il a peur de ressembler à Métastase, et, pour éviter les langueurs du style d'opéra, il tombe dans la rudesse : c'est éviter Charybde pour tomber dans Scylla. L'énergie n'exclut pas l'harmonie. Toutefois n'exagérons pas ce reproche. Quand Alfieri a commencé sa carrière dramatique, il connaissait peu les délicatesses et les charmes de la langue italienne. A force d'étudier les grands modèles : Dante, Pétrarque, l'Arioste et le Tasse, et grâce aux critiques sévères dirigées contre ses premières œuvres, il avait fini par assouplir sa langue, autant que le lui permettaient l'âpreté de son caractère et la violence de ses haines. On ne cesse pas d'être poète pour blesser parfois l'oreille ; Hugo l'a prouvé. Esprit de la même famille qu'Alfieri, et, comme lui, hardi

d'enjambement, d'inversion et d'ellipse, il a brisé, morcelé, disloqué le vers français au gré de ses lyriques fureurs. Et cependant il est resté poète, grâce surtout aux richesses de sa palette architecturale. Il est peintre, quand il n'est pas musicien. Bien plus, quand il sacrifie le son, c'est au profit de la couleur ; mais Alfieri sacrifie la couleur autant que le son. Tout ce qui sent la métaphore, et même la comparaison, il le rejette comme un défaut. Il ne veut pas parler à l'imagination, mais seulement à l'esprit et au cœur. Il ne veut être ni épique ni lyrique, mais seulement tragique, oubliant que la tragédie est née du lyrisme uni à l'épisme par l'anneau du dialogue. Le dialogue, c'est tout l'art d'Alfieri ; mais ce n'est qu'une des formes de la tragédie. Le poète piémontais voulait ainsi rapprocher, autant que possible, l'art de la nature, et il tuait l'idéal au profit du réel. Est-ce ainsi qu'on est poète ? Encore, si, en répudiant l'idéal, la beauté, la poésie de l'expression, il avait atteint le naturel ! Mais est-il naturel que tous les personnages parlent en termes brefs, violents, saccadés ? Tout y sent l'artifice et le système. L'auteur croit masquer l'exagération des sentiments sous la simplicité des mots, et il ne réussit qu'à la faire mieux paraître. Dans le drame, pour être sublime et vrai, il faut entrer à fond dans l'âme des personnages. Alfieri ne sait que leur donner la sienne, et elle était trop gonflée d'égoïsme et de haine pour trouver l'accent de la vérité. Le naturel qu'il a en lui est rarement le naturel de la situation, et plus rarement encore le naturel du caractère. Ainsi donc, en dépouillant la muse des splendeurs de l'art, il l'a dépouillée aussi du vêtement de la nature, et l'a fait marcher nue, abstraite, décharnée, sur les planches d'un théâtre dont la scène n'est nulle part que dans le pays de la fantaisie. Et cependant ce squelette a de la vie, et son sang bouillonne, et ses yeux lancent des éclairs, et de ses lèvres frémissantes sortent des cris terribles comme l'ouragan.

Qu'est-ce donc, si ce n'est pas là Melpomène ? C'est Alfieri armé du glaive de la parole et du génie destructeur de la liberté moderne, et donnant l'assaut à la tyrannie dans la personne de tous les rois. Il y a là une puissance, c'est celle de la destruction ; il y a là une vérité, c'est celle des sentiments de l'homme qui fait avancer ses personnages comme

des machines de guerre, pour battre en brèche les remparts du despotisme ; il y a là une beauté enfin, c'est celle de la foudre éclatant dans la nuit : c'est la sublime horreur des tempêtes, jetant l'effroi dans le cœur des mortels. N'est-ce pas là de la poésie, direz-vous ? Oui, mais, pour la peindre, on a besoin d'images. La poésie d'Alfieri, c'est de la poésie sans images, c'est-à-dire de la poésie moins la forme. Ce n'est pas du style scientifique, c'est du style oratoire. Les beautés d'Alfieri sont plus éloquentes que poétiques. Ce n'est pas l'idéal de la tragédie. Le style dramatique est la réunion de tous les styles, et si, dans le dialogue surtout, il doit être sobre de figures comme la conversation, il doit, dans le récit, revêtir l'ampleur de l'épopée ; et, dans les mouvements passionnés, éclater avec éloquence, mais avec l'éloquence du lyrisme qui s'échappe du cœur en ébullition comme la lave d'un volcan. Le drame, c'est la réalité, mais la réalité idéalisée. S'il appartient à la poésie, il ne peut se passer d'images. La poésie sans image, c'est le feu sans la flamme, le vrai sans la splendeur, le réel sans l'idéal.

Parmi les tragédies d'Alfieri, il en est une cependant où le poète s'est élevé à toutes les magnificences de la forme. La Bible a opéré ce miracle sur une imagination rebelle aux richesses poétiques de l'Italie et de la Grèce. Les chants du roi-prophète ont inspiré la lyre d'Alfieri. David semble illuminer la scène de sa présence. La harpe de Solyme retentit en accents tour à tour héroïques, religieux et plaintifs dans le cœur de Saül, dont elle apaise ou irrite les fureurs. Ce rôle de Saül, un des plus tragiques que l'histoire ait fournis à la scène, est d'un pathétique achevé. L'ambition, l'orgueil, la jalousie et le désespoir, passions terribles ont envahi l'âme du roi et la déchirent dans leurs serres de vautour. C'est la première fois que le théâtre classique représente la folie, cette épouvantable catastrophe humaine, cette dérision de la nature, ce rire de l'enfer sur le néant de l'homme. Shakespeare seul avait osé créer des fous armés du sceptre. Alfieri, avec une audace toute shakespearienne, montre Saül en délire, maudissant Dieu qui le précipite du trône, maudissant sa famille, se maudissant lui-même et versant de sa main son sang avec sa rage. C'est un spectacle inhumain devant lequel reculait la tragédie classique du dix-septième

siècle. Et cependant, au milieu des extravagances de sa raison égarée, Saül conserve sa dignité de roi : c'est le chef-d'œuvre d'Alfieri. Et l'on peut dire que, dans l'ordre des tragédies classiques inspirées par le christianisme, le *Saül* d'Alfieri occupe le troisième rang, après *Athalie* et *Polyeucte*. Lamartine, qui songeait, dans sa jeunesse, à faire pour Louis XVIII ce que Racine avait fait pour Louis XIV, a écrit une tragédie de Saül imitée d'Alfieri pour le dessin du drame, et de Racine pour la couleur. La plupart des beautés tragiques de sa pièce, le poète moderne les doit au poète italien ; mais, dans les chants lyriques de *Saül*, Alfieri est bien dépassé.

Voilà donc Alfieri, poète dramatique.

Disons maintenant quelle fut son influence sur l'Italie, à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Les tragédies d'Alfieri, qui n'étaient d'abord représentées que dans les salons de l'aristocratie romaine, se répandirent dans toute l'Italie, à la suite de l'invasion française. La haine d'Alfieri contre la France servit puissamment sa gloire ; et Bonaparte, qui portait à l'Italie la conquête au nom de la liberté, comprit avec son génie qu'il devait favoriser la renommée du poète, ennemi des tyrans. Tout conspirait donc en faveur d'Alfieri. Dix-huit éditions de ses tragédies suffirent à peine en quelques années à satisfaire l'avide curiosité de l'Italie. Les acteurs de métier, accoutumés aux passions d'opéra, étaient incapables de s'élever au diapason d'Alfieri.

On vit alors un spectacle étonnant : des artisans, des ouvriers, des gens du peuple, privés de toute instruction, conçurent le dessein de représenter les tragédies d'Alfieri ; et ces rudes et incultes natures entrèrent dans l'âme du poète mieux que n'avaient pu faire les artistes les plus consommés. Les contemporains disent des merveilles du jeu puissant de ces acteurs improvisés, qui s'installaient dans les places publiques et jusque dans les tavernes, versant au cœur du peuple la haine du pouvoir et l'amour de la liberté.

La liberté seule fait aimer la patrie et donne au peuple la force de conquérir son indépendance en revendiquant ses droits. Les tragédies d'Alfieri ont donné l'éveil au patriotisme italien. C'est au poète piémontais que remonte cette liberté déclamatoire dont l'Italie moderne s'est éprise, et qui aboutit

à un résultat que le poète était loin de prévoir : la conquête de la Péninsule par la maison de Savoie. S'il est vrai qu'Alfieri a contribué à provoquer le mouvement patriotique de la nation italienne au dix-neuvième siècle, il n'est pas moins vrai qu'il a provoqué l'anarchie en affaiblissant le respect de l'autorité et en sapant les bases du pouvoir. Mazzini fut l'héritier direct du républicanisme anarchique d'Alfieri, habile à détruire, inhabile à édifier.

Le système tragique d'Alfieri convenait trop bien aux sentiments virils d'une époque de lutte pour n'être pas adopté par ses successeurs.

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

JUSQU'A LA FORMATION DU ROYAUME ACTUEL D'ITALIE.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

La Péninsule avait été fortement remuée par la Révolution française. Il semblait que pour elle aussi avait sonné l'heure de la délivrance et de la régénération. Mais les vrais patriotes ne tardèrent pas à comprendre que leur pays n'avait fait que changer de servitude. Leur république cisalpine devait bientôt se transformer en royaume d'Italie au profit du conquérant qui avait vaincu l'Autriche dans onze batailles (1) et qui désormais disposait en maître de la Péninsule. Les esprits flottaient entre les idées démocratiques et Bonaparte considéré par beaucoup comme un libérateur ayant dans ses veines du sang italien. C'était assez pour susciter des accents d'enthousiasme, de colère ou de regrets, mais plus favorables à la poésie qu'à la dignité de caractère des poètes qui, pour vivre de leur talent et arriver aux honneurs, se voyaient condamnés à courtiser successivement les différents pouvoirs et brûler le lendemain ce qu'ils avaient adoré la veille ; ou, s'ils restaient fidèles à leurs convictions démocratiques, dans l'intérêt du patriotisme italien, exposés à perdre leurs emplois et à prendre la route de l'exil. De là bien des compromissions de conscience et des situations pénibles qui nuisaient à la sincérité comme à l'expansion du talent, mais qui n'empêchèrent pas les hommes de génie de tirer un parti puissant du conflit des idées et des événements politiques.

Quand surgira la querelle des écoles classique et romantique, les Italiens divisés en deux camps s'attacheront d'un côté aux traditions des vieilles doctrines littéraires que les

(1) De Cairo à Rivoli et à Mantoue.

gouvernements se croiront intéressés à soutenir par crainte des idées novatrices préjudiciables au pouvoir ; de l'autre, en remontant au moyen âge et à ses traditions religieuses, on poussera la papauté à se mettre à la tête de l'Italie pour soustraire ce pays au joug de l'étranger, en consacrant son indépendance. C'est depuis 1815, depuis que le Congrès de Vienne eut rendu à l'Autriche la domination sur l'Italie, que le patriotisme italien conçut cette pensée libératrice, et que naquit l'école *libérale* qui donna l'essor à la littérature romantique.

Telles sont les diverses fluctuations qui se manifestent dans la première moitié du siècle. Bien des découragements d'un côté dans l'âme des patriotes sincères, et de l'autre bien des espérances trompées. Mais l'art fut grand à cette époque où l'on vit surgir de vrais poètes qui furent d'excellents prosateurs aussi : Monti, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Pellico, Giusti, Niccolini. Les six derniers furent d'illustres patriotes. C'est à eux surtout que nous allons nous attacher. Il en est d'autres sans doute comme Fantoni, Pindemonte, Grossi, Berchet, Massimo d'Azeglio, gendre de Manzoni, qui réussirent les uns dans la poésie lyrique, l'élégie, l'épître et la satire, les autres dans la poésie épique et dans le roman ; mais sans laisser aucun monument durable. Nous ne voulons nous arrêter qu'aux œuvres où éclate la transcendance du talent et aux hommes qui ont travaillé et souffert pour la patrie. Nous n'y ajouterons qu'un nom qui marque la date de 1848 : Giovanni Prati.

Deux villes surtout ont été le centre du mouvement littéraire dans cette période : Milan où ont fleuri Manzoni, Grossi et Berchet ; Florence, où ont brillé Giusti et Niccolini. On comprend que la cité milanaise ait été la première, elle qui fut le siège de la république cisalpine, du royaume d'Italie et du royaume lombardo-vénitien ; elle qui, à ce titre, rassemblait dans son sein, comme Weimar en Allemagne au siècle dernier, l'élite des esprits cultivés, et dont les traditions dans le passé ont été la principale source des inspirations de Manzoni, son grand poète. Toutes les illustrations de l'Italie, dont nous allons parler, si nous en exceptons les deux poètes florentins, ont vécu, ont passé un certain temps de leur vie ou sont morts à Milan. Ce fut donc, on peut le dire,

la vraie capitale de l'intelligence comme de la politique italienne dans cette première moitié du siècle, à défaut de toute autre unité. Florence eut un autre privilège : celui de la langue, dialecte des maîtres dont elle fut et restera le modèle.

Nous aurions pu diviser en deux l'histoire du mouvement littéraire dans la période contemporaine : d'un côté la période révolutionnaire, celle de Monti et de Foscolo, puis la période de la lutte des écoles. Nous avons préféré englober ces poètes dans le tableau général du dix-neuvième siècle.

CHAPITRE Ier.

Monti.

Vincenzo Monti, né à Fusignano, près de Ravenne, en 1754, mort en 1828, fut un de ces hommes qui passent d'un camp dans l'autre avec la fortune, sans rien consulter que leur intérêt personnel. L'abbé Monti, tout dévoué d'abord au Saint-Siège, ennemi déclaré de la Révolution française qui avait fait périr Louis XVI sur l'échafaud, est devenu ensuite un démocrate acharné, pour encenser après Napoléon empereur et finir pour saluer dans la restauration autrichienne le retour de ce qu'il appelait la *justice !* Hugo à qui on a pu le comparer a du moins dans ses métamorphoses suivi la France en son ascension vers la démocratie. Si Monti s'était arrêté à son culte pour la gloire du conquérant qui sortait en quelque sorte des entrailles de l'Italie, on le comprendrait ; mais embrasser, aussitôt après, la cause de ses ennemis installés en vainqueurs au banquet transalpin, n'était-ce pas un crime de lèse-patrie ? L'Italie cependant ne répudia pas le poète versatile qui avait passé comme son pays d'un régime à l'autre, espérant toujours mieux du lendemain que de la veille, et ne secouant un joug que pour retomber dans l'autre, sans cesse à la merci de l'étranger amoureux de son soleil et de sa beauté. Monti aimait son pays ; mais cet homme aux formes athlétiques avait une sensibilité de femme ; et, quoiqu'il soit resté intact dans ses mœurs privées, son esprit tournait à tous les vents, soit par crainte, comme ses amis l'ont pensé, soit plutôt par ambition, pour recueillir le fruit de son talent et jouir en artiste d'une gloire trop chèrement achetée, au prix des trahisons de la conscience. Mais quelle admirable organisation de poète ! La nature lui avait tout donné : imagination, sensibilité, mémoire, goût et jugement avec le don de la forme dans une parfaite mesure. Trans-

fuge de l'Arcadie, il alla droit de Varano au maître des maîtres : Dante. Il a réussi dans tous les genres ; mais c'est surtout dans le lyrisme et l'épopée qu'il s'est élevé au premier rang. L'histoire de ses poèmes se confond malheureusement avec celle de ses palinodies ; et d'un régime à l'autre il n'eut pas le temps d'achever les œuvres commencées. Ce fut le châtiment de sa muse courtisanesque. On conçoit encore qu'il ait successivement encensé les vainqueurs. Ce que l'on ne comprend pas, c'est qu'il ait déversé l'outrage sur les vaincus pour mieux servir ses nouveaux maîtres.

Il commence par *Le Pèlerin apostolique* (*Il Pellegrino apostolico*), où il s'attaque à la Révolution française dans l'éloge qu'il fait de Pie VI. Il avait revêtu l'habit ecclésiastique et jouissait des faveurs de la cour romaine. Pour les mieux mériter il fit un poème sur Basseville, littérateur français nommé par la Convention secrétaire d'ambassade à Naples et assassiné à Rome dans un soulèvement populaire. La *Bassvilliana* est considérée comme le meilleur ouvrage de Monti. C'est une imitation de la *Divine Comédie*, mais une imitation géniale. Il suppose que Basseville, ayant imploré de Dieu son pardon, échappe à l'enfer, et pour purgatoire se voit condamné à contempler les crimes de la Révolution, qui sont racontés par le poète.

L'ange qui conduit l'âme de Basseville le fait assister au supplice de Louis XVI. Des cris de pitié s'échappent du sein de la foule émue et le bourreau se voile en frémissant. Quatre furies se chargent de son office. Sur la route du ciel le républicain repentant va au-devant de Louis XVI et l'on entend de leur bouche sortir l'éloge *della gran Roma* et de son grand pontife. Après cet entretien, Basseville vient revoir l'échafaud autour duquel sont rassemblées les ombres de tous les philosophes, destructeurs de la morale et de la société, contemplant leur victoire devant le cadavre du roi martyr.

Le poète allait montrer la Révolution châtiée par la coalition des puissances européennes, quand tout à coup il fut arrêté dans son œuvre par la Révolution triomphante et la République installée au cœur même de l'Italie. Et voilà Monti qui abandonne sa *Bassvilliana* et fait volte-face en abordant sa *Musogonie*, ou la naissance des Muses. Ce poème mythologique, après un fragment de six cents vers, est

abandonné, et, comme le dit Amédée Roux : « La postérité a le choix entre deux épilogues : celui de l'édition romaine, lequel consiste en une invocation au César autrichien qui doit écraser l'hydre révolutionnaire, et celui de l'édition vénitienne où l'auteur transporte ses hommages du César vaincu au chef victorieux des soldats de la république. »

La conversion de Monti au républicanisme fut complète, et il y mit le plus scandaleux empressement. Son bienfaiteur Pie VI est devenu pour lui le *superbo Lama ;* sa *Bassvilliana* n'est plus à ses yeux qu'une « misérable rapsodie » ; Basseville est un grand homme et Louis XVI est le dernier des tyrans. En cette même année 1797, il publia le premier chant d'un nouveau poème : le *Prométhée* où, en racontant l'histoire du Titan, il se proposait d'abord « de remettre en honneur l'antiquité grecque et latine ». Ce qu'il a exécuté magnifiquement, au point de vue de la forme. Il voulait ensuite, sur un mode démocratique, célébrer Bonaparte, le nouveau Prométhée, « la personnification sublime de la force et de la vertu. » La guerre d'Italie est retracée à grands traits. C'est Apollon lui-même qui chante les exploits du conquérant que Jupiter avait armé de sa foudre. Les événements présents sont ainsi reliés à l'histoire du passé dans une vision du Titan aux yeux duquel l'avenir s'est dévoilé. La politique se trouve mêlée aux fables de la mythologie. Rien n'y manque, pas même une tirade contre la perfide Albion. Mais Monti n'avait ni assez de recueillement, ni assez de sérénité, ni assez de loisirs pour achever son œuvre. Il s'arrêta après les trois premiers chants. Au lieu de la trompette héroïque, c'est la lyre qu'il prend alors, et il la fait vibrer avec un art qui jamais ne défaille. Dès sa jeunesse, il avait cultivé l'ode sous toutes les formes, et il avait eu une inspiration particulièrement heureuse en célébrant Montgolfier, l'inventeur des aérostats. En 1798, il fit éclater des accents patriotiques sur le Congrès d'Udine où il exhalait sa bile contre les gouvernements oppresseurs qui avaient tenu la patrie sous leur talon de fer, et il exaltait celui qui se faisait un jeu du sang et de la liberté de l'Italie.

Le démocrate atteignit au paroxisme des haines intéressées de sa plume, quand, dans une cantate en l'honneur de la République, en 1799, il s'éleva contre les *parjures* qui,

disait-il, *ont déshonoré le vil Capet !* Il n'avait donc pas conscience de ses parjures à lui et du déshonneur que faisait retomber sur sa tête le scandale de ses apostasies.

On comprend mieux qu'après avoir pris la route de l'exil devant l'armée victorieuse de l'Autriche, il ait, comme beaucoup de ses compatriotes, souscrit au 18 Brumaire et exalté le vainqueur de Marengo qui rouvrait à ces proscrits les routes de l'Italie. Là du moins on sent battre en lui le cœur de la patrie :

Bella Italia, amate sponde,
Pur vi torno a riveder.
Trema in petto, e si confonde
L'alma oppressa dal piacer...

« Belle Italie, bords aimés, je viens donc vous revoir. Mon âme tremble dans ma poitrine et se fond dans l'accablement du plaisir. »

Le jardin de la nature, disait-il, n'est point fait pour les barbares :

Il giardino di natura
No per barbari non è.

C'est alors aussi que Monti écrivit le dernier de ses poèmes où l'éloge de Bonaparte ne soit ni œuvre de commande ni œuvre de courtisan, bien qu'on s'aperçoive que dans l'âme du poète la démocratie déjà tournait à l'impérialisme. La *Mascheroniana* est encore un décalque de la *Divine comédie*. L'âme du mathématicien-poète, Mascheroni, qui venait de mourir, rencontre, sur le céleste chemin, des âmes italiennes qui s'informent de ce qui se passe sur la terre. De là ces entretiens dantesques sur les événements du jour, où Monti emprunte la voix de Parini pour flétrir les excès des démagogues dont il a encouru l'inimitié. Le poète milanais s'informe du sort de l'Italie. Alors Mascheroni lui retrace la marche du conquérant qui remplit le monde du bruit de ses exploits. Au troisième chant, deux chérubins personnifiant la paix et la guerre plaident la cause de Bonaparte devant l'Éternel qui pardonne à la France ses fautes et ses erreurs passées, en considération des mérites supérieurs du héros chargé de rendre la paix à l'Europe, pour infliger un juste

châtiment à l'Angleterre. Tel est l'esprit de l'ouvrage où l'auteur s'arrête sans conclure, faute de connaître la suite des événements, mais où l'éloge atteint les limites au delà desquelles le lecteur n'a plus à respirer que des nausées dans la fumée de l'encensoir. La vraie inspiration a disparu des odes et poèmes suivants. Il n'y a plus qu'un brillant versificateur qui connaît tous les secrets de la forme, dans *Le Barde de la Forêt Noire* (*Il Bardo della selva nera*) et dans l'Épée de Frédéric II (*La Spada di Federico secondo*), comme dans la *Hiérogamie de Crète* sur le mariage de Napoléon avec Marie Louise et *Les Abeilles Panacrides* sur la naissance du roi de Rome. Monti désormais n'est plus qu'un impérialiste aux gages de son maître qui le paie largement (1).

Il est devenu commissaire de la province du Rubicon (qu'il a passé à la suite de César !), puis professeur de littérature italienne à l'université de Pavie, où il éblouit la jeunesse en exaltant les gloires de la patrie. Napoléon se connaissait en hommes. Il crée chevalier de la Légion d'honneur et poète impérial le barde qui avait épuisé pour lui toutes ses cassolettes d'encens. Les titres et les pensions pleuvent sur sa tête du haut de ce trône où siège le *Jupiter terrestre*. Mais voici le César à terre et le Jupiter sans foudre Monti se tourne vers la nouvelle dispensatrice du pouvoir : l'Autriche, maîtresse de la Lombardie. Et il chante *Il ritorno d'Astrea*, *Le Retour d'Astrée*, déesse de la justice, qui va ramener l'âge d'or.

Voilà comment Monti entendait le patriotisme. Jusque là du moins les causes qu'il avait servies étaient italiennes à certain degré ; et, s'il épousait avec un enthousiasme apparent des régimes si opposés l'un à l'autre, on pouvait dire que lui aussi était l'*écho sonore* des idées et des opinions de son temps ; mais ce Hugo transalpin ne mettait point dans sa vie l'art des transitions. Melchior Gioja a pu dire : « Un poète qui parle du *retour d'Astrée* à une nation dont les plaies saignent encore mérite d'être envoyé aux galères. »

C'est une chose bien étrange qu'un poète à qui il faut

(1) *Le Barde de la Forêt Noire* lui a valu une somme de vingt-deux mille francs.

refuser toute sincérité dans ses volte-faces et ses flatteries intéressées ait pu s'élever ainsi jusqu'au génie par la beauté sublime et l'allure sereine de ses vers, sauf quand sa feinte colère lui fait baver quelque injure pour donner des gages certains de sa conversion à ceux dont il redoute les ressentiments. Il faut le reconnaître, il avait plus de talent que de génie. Moins soucieux de la gloire que des profits qu'on en retire, il mettait trop de calcul dans ses productions pour obéir à l'inspiration spontanée qui seule fait l'originalité véritable.

Nous l'avons vu, heureux imitateur d'Allighieri, ajouter la grâce à la vigueur dantesque et remettre en honneur ce style des hautes pensées et des sanglantes flagellations. Il voulut aussi marcher sur les traces d'Alfieri dans la tragédie, tout en empruntant bien des traits aux modèles classiques de l'antiquité romaine comme à Racine dont il a l'harmonie avec plus de splendeur et de majesté. S'il imite le poète piémontais dans ses procédés tragiques, il l'emporte sur lui par la souveraine beauté du langage. Nous ne nous arrêterons pas à ses tragédies : *Aristodemo*, œuvre de jeunesse qui eut le privilège d'être traduite en grec moderne et d'être jouée à Athènes ; *Galeotto Manfredi*, la moins heureuse de ses pièces, et *Caio Gracco*, mal conçu, mais admirablement exécuté, avec — ce qui surprend — un cinquième acte en action. Comme style, tout lui réussit. Il n'est pas jusqu'à sa traduction de l'*Iliade* qui ne soit un chef-d'œuvre d'art. Et c'est sur l'étoffe grossière des traductions littérales que, sans savoir le grec, il brode le merveilleux tissu qui semble à ce point le vêtement naturel d'Homère que ce prodige d'interprétation a fait le désespoir des connaisseurs, et que Foscolo lui-même, pour qui le grec était comme son idiome natal, renonça à la traduction qu'il avait commencée. Un pareil tour de force est une création, car l'auteur avait deviné, sans le connaître, le génie d'Homère. Dans l'art en effet Monti fut créateur ; mais il s'est trop éparpillé en abordant tous les sujets de circonstance qui lui tombaient sous la main.

A la fin de sa vie, il entreprit un travail de philologie (la *Proposta*), proposition de corrections au vocabulaire de la Crusca, où les observations sur la langue du XIVe siècle alternaient avec des dialogues burlesques pleins de sel sur

les formes archaïques, dans une prose excellente, pour combattre les puristes de l'Académie florentine, et aussi, dit-on, pour détourner les esprits de la politique au profit de l'Autriche. Inventeur de genre, il ne le fut guère, sinon de l'éloge en vers des morts illustres qui venaient de disparaître : ce qui ouvrit carrière à d'honnêtes médiocrités. Jamais Monti ne se concentra dans la méditation solitaire pour se donner le temps de faire éclore des productions immortelles par la portée générale des sentiments et des idées. Tout son art était dans la forme. En fait d'invention, il n'avait guère que des procédés et l'emploi de certaines machines épiques, comme l'intervention des ombres qu'il faisait parler avec éloquence, mais qui n'exigeaient pas une grande puissance de conception poétique.

Il a manqué à Monti, pour être un génie complet, d'être moins courtisanesque et moins asservi aux traditions consacrées de l'art antique comme de l'art italien.

CHAPITRE II.

Ugo Foscolo.

Bien différent de Monti qui s'accommodait de tous les régimes, dans l'intérêt de son ambition, Foscolo, âme généreuse et fière, sacrifiant ses intérêts personnels au triomphe de l'indépendance italienne, n'a eu dans les agitations de sa vie aventureuse qu'un idéal : la patrie. D'autant plus admirable de désintéressement qu'il était grec de naissance, né en 1778, à Zante, (la Jacinthe boisée d'Homère), d'un père vénitien d'ancienne race et d'une mère grecque de noble famille, il suivit d'abord l'étoile de Bonaparte en qui il avait cru voir pour l'Italie un libérateur. Après le traité de Campo-Formio qui donnait Venise à l'Autriche, il dit adieu au berceau de ses ancêtres et vint s'établir à Milan, siège de la république cisalpine. Foscolo, élevé dans les idées démocratiques, résolut de combattre sous les drapeaux de la France. Il fut blessé au siège de Gênes sous Masséna et prit part à la bataille de Marengo où il fut nommé capitaine. Mais ayant compris que les vainqueurs ne travaillaient que pour eux-mêmes, il quitta le métier des armes. Les chefs de la république cisalpine le chargèrent de haranguer Bonaparte au Congrès de Lyon, en 1802 ; mais le panégyrique se transformait en leçon pour rappeler au conquérant son devoir envers l'Italie, dans un langage d'une vibrante éloquence ! On ne lui permit pas de le prononcer. C'était un caractère d'une fermeté stoïque. Il n'eut qu'une faiblesse : l'amour, charme et tourment de sa vie. Il était d'un tempérament de feu. C'est pour verser le trop plein de ses sentiments dans l'urne des vers qu'il cultiva les muses, dès son adolescence. Un soldat-poète était un phénomène nouveau sur la terre italienne. Il fut très populaire parmi la jeunesse. Chargé, en 1808, d'ensei-

gner la littérature à l'université de Pavie, où il succédait à Monti, qui avait eu l'art de plaire en flattant l'amour-propre national, Foscolo heurta de front l'esprit académique dont il secouait la torpeur avec la verve enflammée de son âme de citoyen. Il ne tarda pas à tomber en disgrâce, parce que, disait-il, il n'avait pas, conformément à l'usage, ouvert son cours par l'éloge du Mécène des arts. La vérité, c'est qu'il eut le malheur de susciter contre lui toutes les forces du pédantisme et des académies. Au lieu de répondre à l'injure par le dédain, il y répondit par des traits sanglants. Il avait le génie de la satire : il eut le tort d'en abuser. Jamais homme peut-être ne passa plus subitement d'une vie de triomphe et de luxe au plus complet dénuement, pour se relever l'instant d'après et retomber ensuite plus lourdement dans une situation misérable, objet tour à tour d'admiration et de haine, sans jamais trahir sa conscience.

Le séjour de Milan lui étant devenu intolérable, il se retira dans la capitale de la Toscane, où il jouissait autant des agréments de la société que de la beauté de l'idiome florentin. Quand l'Empire fut à l'heure des revers, il reprit l'épée, non certes par amour pour Napoléon, mais avec l'espoir que le conquérant vainqueur qui avait rendu de grands services à l'Italie, pourrait lui être utile encore dans l'avenir. Après la constitution du royaume lombardo-vénitien, l'Autriche, cherchant à s'attacher les hommes de marque qui pouvaient populariser son règne, trouva des serviteurs qui essayèrent d'entraîner Foscolo dans son orbite. On l'engagea à fonder un journal de ralliement pour rassurer les hommes de lettres qui se croyaient menacés de déserter les postes qu'ils occupaient et condamnés à reprendre avec les loisirs du cabinet les pacifiques travaux des académies. Foscolo vit les attaques pleuvoir sur sa tête. Amis et ennemis semblaient s'être entendus pour calomnier ses intentions. Mais il fallut prêter serment de fidélité au régime nouveau. Devant cette exigence qui froissait ses convictions, le poète-patriote prit la route de l'exil, pour aller par la plume servir son pays à l'étranger. Pension d'officier, traitement universitaire, patrimoine, famille, patrie, il renonça à tout avec un désintéressement qui cette fois le rendait digne des héros de Plutarque, qu'il avait tant admirés dans sa jeunesse.

Voici la lettre touchante qu'il écrivit à sa mère et où se peint l'homme tout entier dans toute la beauté de ses sentiments :

« Mon honneur et ma conscience me défendent de prêter un serment que le gouvernement actuel exige pour m'obliger à le servir. Mes occupations, mon âge, mes intérêts, m'engagent à renoncer désormais au métier des armes. Je trahirais la noblesse jusqu'ici intacte de mon caractère en jurant ce que je ne pourrais tenir, et en vendant ma plume à un gouvernement quelconque. Pour moi, je n'ai jamais voulu servir que l'Italie ; comme écrivain, je ne suis ni du parti des Allemands, ni de celui des Français ni d'aucune autre nation. Mon frère est soldat, et, devant rester soldat, il a bien fait de prêter serment ; mais moi je suis homme de lettres, le plus libre et le plus indépendant des métiers, et quand il est vénal, il n'a plus de valeur. Si donc, ma chère mère, je m'exile et me confie comme un banni au ciel et à la fortune, tu ne peux, tu ne dois, tu ne voudras pas t'en plaindre, parce que c'est toi-même qui m'as inspiré et fait sucer avec le lait ces généreux sentiments. Tu m'as plus d'une fois recommandé de les garder, et certes je n'y manquerai pas. En t'abandonnant, je ne suis pas un fils infidèle et dénaturé ; quoique vivant plus loin de toi, je serai toujours plus près de toi par le cœur et par toutes mes pensées ; et comme dans toutes les vicissitudes de ma fortune, je fus toujours le même pour te venir en aide, je continuerai de même, ô ma mère, tant que j'aurai vie et souvenir. Cette résolution sainte et ta bénédiction seront mon appui (1). »

Il vécut dix-huit mois en Suisse, où il écrivit son ouvrage sur les destinées de l'Italie, prêt à accepter soit un pape libéral, soit une monarchie tempérée, soit le gouvernement de la bourgeoisie honnête.

Il partit ensuite pour l'Angleterre et s'établit à Londres, se consacrant dans les principales revues anglaises, entre autres la *Revue d'Édimbourg* et la *Quarterly Review*, à l'appréciation des grands classiques de l'Italie : Dante, Pétrarque et Boccace. Sa prose parfois un peu emphatique

(1) Voir *Ugo Foscolo et sa correspondance*, par L. Etienne, dans la *Revue des deux mondes*, 1854.

s'était assouplie, surtout dans ses lettres considérées comme des modèles de tous les genres de style. Il savait écrire en anglais et en français comme en italien. Sa critique était très goûtée en Angleterre où ses articles lui étaient payés au poids de l'or. Il pouvait vivre là très honorablement ; mais ses prodigalités et des revers de fortune engloutirent ses ressources. Réfugié à la campagne pour cacher son dénûment, il y mourut dans un état voisin de la misère, en 1827, à quarante-neuf ans.

Tel était cet homme généreux, sincère et loyal, mais trop emporté par la fougue de son caractère et poursuivi avec acharnement par les victimes de ses satires acérées. C'est en vain toutefois qu'on l'a représenté comme un homme livré à l'orgie. Il était très sobre, ne buvant que de l'eau, et à ceux qui l'en plaisantaient : « Je suis, disait-il, comme la chaux qu'on trempe avec de l'eau pour la mettre en ébullition. » La calomnie n'est point parvenue à le flétrir devant la postérité. Quand la voix de la chair et du sang a cessé de se faire entendre, le souvenir de ce qui fut l'âme reste seul dans la mémoire des hommes et se perpétue par la beauté des œuvres où elle a mis son empreinte. Aux yeux de l'Italie aujourd'hui, Foscolo n'est plus qu'un grand patriote dans un grand écrivain.

Voyons son œuvre comme homme d'imagination Il débuta à seize ans par un recueil de vers resté inédit. En 1797, il entreprit la tragédie de *Thyeste*, sur le patron d'Alfieri. C'était une œuvre d'apprentissage, mais déjà féconde en promesses. Tous les auteurs italiens commençaient par le théâtre, mais leurs essais le plus souvent ne voyaient pas le feu de la rampe. Foscolo cependant eut la chance d'être représenté. Sa seconde pièce, *Ajax*, fut interdite parce qu'on voyait sous les figures d'Ajax et d'Ulysse la lutte de Moreau et de Bonaparte. Il aborda plus tard un sujet patriotique : *Ricciarda*, qui se distingue par l'étude des caractères et par l'impression d'ensemble que produit la pièce où les divisions de l'Italie au moyen âge formaient un appel indirect à l'union des citoyens. Dans ce disciple d'Alfieri il y avait le germe d'un vrai poète tragique que les vicissitudes de la vie n'ont pas laissé mûrir. Le fond de sa nature d'ailleurs était essentiellement lyrique, même dans ses tragédies : ce qui devait nuire à l'objectivité

du drame. Foscolo, pendant le siège de Gênes, avait composé tout un recueil qui parut en 1802 et qui renferme des sonnets et des odes dignes de Pétrarque où l'énergie le dispute à la grâce et où la passion éclate en accents de flamme. Mais ce qu'on n'y trouve pas, c'est l'âme d'un chrétien. Passe encore qu'en des chants d'amour profane la note religieuse soit absente, et qu'un poète né sur le sol de la Grèce n'évoque dans ses strophes amoureuses que les images de la Vénus antique ; mais que l'auteur de cet admirable poème des *Tombeaux* (*I Sepolcri*) n'ait pas élevé son âme au-dessus de terre en déplorant la promiscuité des tombes où l'on ne retrouvait plus même les cendres de Parini, c'est une lacune à jamais regrettable et qui a empêché Foscolo d'atteindre avec la perfection de son art l'inspiration suprême des maîtres de la lyre. Ce poème tout à la fois lyrique, élégiaque et satirique était né à l'occasion de ces cimetières milanais transportés du pavé des églises hors de l'enceinte de la ville, où ceux qui n'avaient point de quoi se faire ériger de superbes mausolées étaient jetés pêle-mêle en des fosses communes et voyaient l'oubli descendre sur eux à jamais. C'est alors que Foscolo froissé dans ses instincts démocratiques et indigné de voir les pauvres, parmi lesquels était celui dont il aimait à se proclamer le disciple, privés d'une honorable sépulture, alors que les grands s'enorgueillissaient dans leurs tombeaux, s'écrie dans un mouvement de sublime émotion : « Une loi nouvelle place aujourd'hui les sépulcres loin des regards amis, et dispute aux morts la durée de leur nom. Il est étendu sans tombeau, ton ministre sacré, ô Thalie, qui dans sa pauvre demeure, en chantant, t'éleva un laurier avec un long amour, et qui t'offrit des couronnes, et toi, tu répandais le rayon de ton sourire sur les vers *dont il perçait le Sardanapale lombard*, cet homme qui ne trouve de douceur qu'au mugissement des bœufs dans les antres de l'Adda et sur les rives du Tessin, parce qu'ils font la richesse de son oisiveté et le luxe de sa table. Belle muse, où es-tu ? Je ne sens pas ce parfum d'ambroisie qui annonce ta présence parmi ces arbres au pied desquels je suis assis, et je soupire après le toit de ma mère. Tu venais et tu lui souriais sous ce tilleul dont les feuilles pendantes frémissent, parce qu'elles ne couvrent pas, ô déesse, l'urne du vieillard à qui elles donnaient

le repos et l'ombrage. Peut-être au milieu des tombeaux vulgaires, tu erres, à l'aventure, et tu cherches où dort la tête sacrée de ton Parini. Elle n'a pas eu d'ombrage pour lui dans ses murs, *la cité, lascive courtisane de poètes efféminés*; pas une pierre, pas une parole ! Et peut-être le brigand qui expia ses crimes sur l'échafaud a-t-il ensanglanté les ossements du poète avec sa tête mutilée (1). » On comprend que cette poésie n'était point faite pour plaire à l'aristocratie ni *aux poètes efféminés* de la cité milanaise ; mais Foscolo y fait entendre le cri de ses entrailles émues d'indignation et de pitié. On y sent aussi avec la couleur païenne la religion d'art d'un poète qui, comme André Chénier, a été nourri de la moelle des poètes grecs et ne sait pas même, selon le conseil de Chénier qu'il ignorait sans doute, sur *des pensers nouveaux* faire *des vers antiques*, car, s'il est antique par la forme, il l'est souvent aussi par la pensée ; il exhume des souvenirs

(1) Pur nuova legge impone oggi i Sepolcri
Fuor dé guardi pietosi ; e il nome a' morte
Contende. E senza tomba giace il tuo
Sacerdote, o Talia, che a te cantando
Nel suo povero tetto educò un lauro
Con lungo amore, e t'appendea corone ;
E tu gli ornavi del tuo riso i canti,
Che il Lombardo pungean Sardanapalo,
Cui solo è dolce il muggito de' buoi
Che dagli antri abdúani e dal Ticeno
Lo fan d'ozi beato e di vivande.
O Bella Musa, ove sei tu ? Non sento
Spirar l'ambrosia, indizio del tuo nume,
Fra queste piante ov'io siedo e sospiro
Il mio tetto materno. E tu venivi,
E sorridevi a lui sotto quel tiglio
Ch' or con dimesse frondi va fremendo
Perchè non copre, o Dea, l'urna del Vecchio
Cui già di calma era cortese e d'ombre.
Forse tu fra plebei tumuli guardi,
Vagolando, ove dorma il sacro capo
Del tuo Parini ? A lui non ombre pose
Tra le sue mura la città, lasciva
D'evirati cantori allettatrice,
Non pietra, non parola ; e forse l'ossa
Col mozzo capo l'insanguina il ladro
Che lasciò sul patibolo i delitti.

homériques fort étrangers à un poème qui ne devait être construit qu'avec des sentiments et des faits modernes. C'est ce que lui fit observer Pindemonte à qui le poème était dédié et qui y répondit par une touchante élégie. Évoquer les mânes des grands hommes endormis sous les marbres de Santa-Croce, en s'adressant à l'heureuse Toscane, c'était remuer la fibre nationale ; mais qu'importait à l'Italie le malheur d'Hector et les ruines de Mycènes et d'Argos ? Pindemonte finit du moins par un cri d'espérance et une élévation vers la céleste et commune patrie.

Un autre poète milanais qui ne comptait pas parmi les *efféminés* que flagellait en passant l'auteur des *Sepolcri*, Giovanni Torti, quoique bien inférieur à Foscolo et même à Pindemonte, a joint son épître aux chants des deux muses rivales et s'est surpassé en parlant de Parini, son maître, comme aussi en dépeignant à la suite de Pindemonte les cimetières anglais et les grottes funèbres de Sicile. Il loue Foscolo en termes grandioses, mais il n'hésite pas à lui témoigner ses regrets de n'avoir point trouvé en lui la pensée chrétienne qui fait planer sur la tombe l'*humaine espérance* de la réunion des âmes après la vie d'ici-bas.

> . . . . . . Perchè si eccelso,
> E amator sempre d'ogni eccelsa cosa,
> Delle *umane speranze* oltre alla tomba
> Spinger il volo non curasti ?

Foscolo était trop païen, dira-t-on peut-être. Oui, dans l'éducation qu'il avait reçue il entrait trop de mythologie, comme c'était traditionnel en l'art italien, et malheureusement, trop d'idées païennes. C'est un exemple de l'influence fâcheuse au point de vue chrétien, non seulement de l'*Humanisme* qui paraissait inoffensif, parce qu'il se jouait autour de la forme, mais de la *Renaissance* qui pénétrait l'esprit du fond même de la pensée philosophique et religieuse des classiques de la Grèce et de Rome.

Cependant le paganisme lui-même n'était pas sans souci de l'âme immortelle, dans ses philosophes, et aussi dans ses poètes préoccupés du sort des ombres qui peuplaient le Tartare ou les Champs-Élysées. A quoi bon songer à la sépulture des morts, si la tombe les ensevelissait pour

jamais ; et si rien ne devait subsister d'eux, après la vie d'ici-bas ? Ils revivent d'ailleurs dans leurs œuvres, non seulement individuelles, mais collectives. Celles-ci, c'est la civilisation même dont nous avons recueilli l'héritage. Gardons-nous d'oublier leurs cendres, car il en sort pour les vivants une semence d'héroïsme et de vertu. La terre où ils reposent est sacrée, et les millions d'ancêtres qui gisent sous le sol patrial se lèvent dans notre âme pour nous faire un devoir de le défendre contre la profanation de l'étranger. Le poète de la *Chute d'un ange* a raison de le dire :

« C'est la cendre des morts qui créa la patrie. »

Les souvenirs classiques, qui rendent parfois pénible et obscur le *carme* des *Sepolcri* ont empêché ce poème d'être mis au rang des éternels chefs-d'œuvre de l'art italien.

Foscolo, comme poète, a d'autres titres encore à l'admiration des artistes en vers. C'est dans ses *Inni alle Grazie*, adressés à Canova, auteur du groupe des trois Grâces, qu'il révéla le talent le plus raffiné, sinon le plus complet. Par un mélange de sentiment lyrique, d'esprit didactique et de récits aux allures d'épopée, il célèbre les arts, leur origine et leurs bienfaits, puis il raconte de poignants épisodes de la campagne de Russie contrastant avec les paysages enchantés de l'Italie. Les *Grâces* ne sont pour lui qu'un prétexte à des excursions dans tous les domaines de la poésie où il se montre un virtuose accompli, tout en posant des énigmes à la postérité sur les types féminins dans lesquels il a incarné les trois Grâces qui sourient sans révéler leur origine dans le marbre de Canova.

Telle est l'œuvre en vers de Foscolo. Il n'y a rien à y ajouter que des imitations très habiles de ses poètes favoris, les Alexandrins surtout, avec Catulle, Anacréon et Sapho, puis une traduction fidèle de l'*Iliade* dont il n'a achevé que huit chants. L'homme de lettres était interrompu à tout moment par l'homme aux passions fougueuses, extrême en tout, jusque dans la loyauté de son caractère inflexible et l'impulsion de son patriotisme idéal.

Nous n'avons pas à entrer dans l'examen de ses œuvres en prose, si remarquables qu'elles soient par leur éloquence et

leur valeur critique et même philologique, comme en témoigne le commentaire de la *Chevelure de Bérénice* de Callimaque. Seules les *Dernières lettres de Jacopo Ortis* relèvent de l'imagination. Foscolo était stoïcien et regardait le suicide comme un acte de légitime courage pour le citoyen qui désespère de la liberté de son pays. Quelle différence entre la philosophie stoïcienne et la philosophie chrétienne aussi humaine que divine que Lamartine a formulée en ces termes : « J'adore Dieu dans ses desseins ; je crois que la mort patiente du dernier des mendiants sur sa paille est plus sublime que la mort impatiente de Caton sur le tronçon de son épée : Mourir, c'est fuir ! On ne fuit pas.

» Caton se révolte, le mendiant obéit ; obéir à Dieu, voilà la vraie gloire ! »

A l'époque où Foscolo conçut son roman (1798) il était en proie à une crise patriotique qui le faisait hésiter entre ses idées républicaines et le secours que Bonaparte pouvait apporter à l'indépendance de l'Italie. Mais son âme saignait d'avoir vu Venise vendue à l'Autriche. Ajoutez à ce sentiment les amertumes et le vide qu'avait laissés dans son âme ardente la perte de ses illusions d'amour, et vous comprendrez dans quelle situation d'esprit et de cœur le poète prit la plume pour écrire son *Jacopo Ortis*. La mélancolie alors était la maladie du temps. Werther avait paru, créant en amour la poésie d'un idéal irréalisable. Bientôt allaient naître *René* et *Obermann*. Un fait analogue à celui qui avait donné à Goethe l'idée du suicide de son héros venait de se produire : un étudiant de l'université de Padoue, Jacopo Ortis, s'était donné la mort sans qu'on en sût les motifs. Foscolo choisit ce nom pour se peindre lui-même. Un critique a dit par inadvertance que l'œuvre italienne avait été conçue avant l'apparition de *Werther*, et que l'auteur, pour ne pas avoir l'air d'imiter Goethe, avait transformé sa conception primitive. Mais *Werther*, fut écrit en 1774, c'est-à-dire quatre ans avant la naissance du poète vénitien. Ce qui est vrai, c'est que Foscolo avait conçu son œuvre avant de connaître celle de Goethe. Au reste l'imitation ici n'est que dans la part plus grande faite à la fiction dans la note d'amour : condition indispensable du succès. En réalité ces deux œuvres sont fort différentes de tendances et d'accent. *Werther*, il ne faut

pas l'oublier, est dans l'ivresse de son idéal et ne se désespère que devant l'impossibilité de sa réalisation : ce qui n'arrive qu'à la fin, quand il doit s'éloigner de Charlotte pour ne pas troubler son ménage. Le désespoir de Werther est la conséquence d'une situation fatale contre laquelle la lutte est devenue impossible. Le désespoir au contraire est le fond même des *Lettres d'Ortis* qui n'étaient d'abord qu'une suite de dissertations sur le suicide envisagé comme un devoir pour le citoyen aux prises avec la tyrannie qui veut lui imposer ses lois. Thérèse est loin d'être le principal objet de l'amour d'Ortis : son héroïne, c'est la patrie. Aussi ne veut-il pas que l'on croie qu'il se tue par amour : « Non, chère enfant, tu n'es pas la cause de ma mort. Mes passions désespérées, les malheurs des personnes les plus nécessaires à ma vie, les crimes des hommes, la certitude de mon perpétuel esclavage et de l'*opprobre éternel d'une patrie qui a été vendue*, tout cela était écrit depuis longtemps, et toi, femme angélique, tu pouvais seulement adoucir mon destin, mais le désarmer, jamais (1) ! » Néanmoins il est victime aussi du désespoir d'amour, puisque Thérèse promise à un autre ne doit point lui appartenir. Mais, on l'a dit avec raison : « Si ce poignard dont il se frappe est poussé par la jalousie, c'est le fantôme de la patrie expirante qui le lui a mis entre les mains (2). » La lecture de *Werther* a été pour Foscolo une révélation. Il comprit que le dualisme de son double désespoir allait affaiblir l'intérêt qui s'attache à l'unité de sentiment dans l'histoire intime du cœur humain : au lieu de se renfermer en des déclamations stoïciennes pour les âmes héroïques, et de donner la parole dans ses lettres d'amour aux différents personnages qui prenaient part au drame de sa passion, il ne laissa subsister que les lettres d'Ortis. En sorte que l'intérêt se concentrait sur le héros lui-même et sur la crise passionnelle dont son cœur était le théâtre. Mais deux choses devaient

(1) « No, cara giovine : non sei tu cagione della mia morte. Tutte le mie passioni disperate ; le disavventure delle persone più necessarie alla vita mia ; gli umani delitti ; la sicurezza della mià perpetua schiavitù e dell' obbrobrio perpetuo della mia patria venduta — tutto insomma da più tempo era scritto ; e tu, donna angelica, potevi soltanto disacerbare il mio destino ; ma placarlo, oh ! non mai ».

(2) Perrens, *Histoire de la littérature italienne.*

nuire à ce roman d'amour et l'empêcher d'atteindre à la renommée universelle de *Werther*. D'un côté il était tout italien par ses explosions de patriotisme ; de l'autre, il était trop rempli des lettres que Foscolo avait adressées à celles qu'il aimait (1). Rien n'est beau comme la sincérité, mais c'est à la condition que, si l'auteur exprime ce qu'il sent, il passe, comme Goethe, d'un sentiment particulier à un sentiment universel, en rendant le subjectif objectif. Sans cela l'homme ne se reconnaît pas assez dans ce qui n'est que l'impression d'un seul. Voilà pourquoi les *Dernières lettres de Jacopo Ortis* n'ont pas eu un grand retentissement en dehors des frontières de l'Italie. Seuls les Italiens ont dévoré cet ouvrage qui a popularisé le nom de l'auteur et lui a fait, en 1802, une immense réputation parmi les jeunes gens et les femmes. C'était, il faut le dire, le succès d'un moment, car, à l'heure où nous sommes, et malgré les difficultés auxquelles elle est en proie, l'Italie n'a plus à gémir du moins sur la domination étrangère. Ce qui ne doit pas affaiblir sa reconnaissance envers ceux qui ont souffert et combattu pour elle. A ce titre Foscolo a droit à toutes ses sympathies comme à toute son admiration.

Foscolo est une des plus fières personnifications du patriotisme. En dehors de là, il ne faut voir en lui qu'un grand écrivain et un grand poète dont on doit reconnaître le talent en le

(1) Voici un passage qui montre bien que Foscolo, à l'heure où il écrivit *Jacopo Ortis* n'avait point confiance en Bonaparte, malgré le discours flatteur qu'il fit en 1802 pour le Congrès de Lyon. « Beaucoup espèrent dans le jeune héros né de sang italien, né où se parle notre langue — moi, d'une âme basse et cruelle je n'attendrai jamais rien d'utile ni d'élevé pour nous. Que m'importe qu'il ait la vigueur et le rugissement du lion, s'il a l'esprit du renard Oui, bas et cruel, et les épithètes ne sont pas exagérées. N'a-t-il pas vendu Venise avec une franche et généreuse fierté ?.. J'ai vu de mes yeux une Constitution démocratique, apostillée par le jeune héros, apostillée de sa main, et envoyée de Passeriano à Venise, pour qu'elle y fût acceptée ; et le traité de Campo-Formio était déjà signé depuis plusieurs jours, et Venise était vendue, et la confiance que le héros nous inspirait à tous a rempli l'Italie de proscrits, d'émigrants et d'exilés .. Il est né Italien et secourra un jour la patrie ! — Qu'un autre le croie ; moi, j'ai répondu et je répondrai toujours : la nature le créa tyran, et le tyran n'a point d'égard à la patrie ».

plaignant de ses faiblesses. Dans ce roman où il s'est mis tout entier, on ne peut, en le jugeant à distance, apprécier l'effet d'un style parfois singulièrement heurté et convulsif; mais certaines pages sorties de cette âme orageuse ont dû produire, on le sent, une puissante commotion.

On a dit de lui qu'il ne fut pas *poète par métier*. Le mot est vrai, si on l'entend de l'industrialisme dans l'art. Mais ses vers sont d'un artiste très consciencieux et très habile. Nul n'a tiré un meilleur parti du vers *sciolto*. Il fut un religieux disciple des maîtres de la Grèce antique, et quels que fussent ses principes et ses torts, il mit du moins ses vrais sentiments dans ses œuvres. Qui fut plus sincère avec les autres comme avec lui-même ? C'est avec justice qu'en parlant de ses livres, on lui a rendu ce témoignage « qu'il les écrivit avec le sang de ses veines ».

CHAPITRE III.

ALEXANDRE MANZONI.

Nous voici devant l'incarnation même de l'Italie moderne dans la pensée comme dans l'art : Alessandro Manzoni. Parcourons sa vie et son œuvre.

Né en 1785, le chef de l'école romantique eut pour mère une fille de César Beccaria, l'illustre auteur des *Délits et des peines* qui amena une révolution dans le droit criminel en faisant triompher l'humanité dans les lois. Manzoni ne pouvait manquer de recevoir une éducation complète. Après ses études à Milan et à Pavie où il apprit à admirer les poètes qui étaient alors en possession de la renommée : Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, il ne tarda pas à s'affranchir de toute imitation. C'est à peine si on en retrouve des traces dans deux élégies de ce premier temps de sa jeunesse : *Uranie* et *Carlo Imbonati*. Cette dernière pièce, adressée à sa mère qui avait eu un culte pour ce cher mort, renferme des principes qu'il prit pour règle de sa vie :

« Conserver une âme et des mains pures ; ne s'asservir à personne ; ne trahir jamais la sainte vérité ; ne proférer aucune parole qui ressemble à un encouragement pour le vice, à une moquerie pour la vertu. »

En 1805, il fit avec sa mère un voyage à Paris et fut reçu dans la société d'Auteuil où se réunissaient autour de Mme de Condorcet les principaux représentants de la philosophie du XVIIIe siècle, parmi lesquels figuraient au premier rang Cabanis, Destutt de Tracy, Volney et Garat. C'est par Mme de Condorcet que Manzoni apprit à connaître et à aimer le grand critique Fauriel qui, lui du moins, était trop impartial pour se nourrir de préjugés. L'influence des philosophes incrédules qu'il fréquentait aurait pu détruire en lui l'ouvrage des pères de la congrégation de Saint Maïeul, ses anciens maîtres.

Mais le déisme de Beccaria, son aïeul, s'était déjà infiltré dans son esprit. Ses doutes devaient se dissiper bientôt devant les inspirations d'un cœur fait pour embrasser les croyances de la religion d'amour à laquelle il allait consacrer la meilleure part de sa vie.

Il a raconté lui-même dans une confidence intime, qu'un jour, entré à l'église de Saint-Roch, il adressa au dieu des chrétiens la prière de se révéler à lui et qu'il en sortit avec des lumières qu'il ne connaissait pas. C'était l'aube de sa foi nouvelle qui commençait à éclairer sa raison en échauffant à la flamme sacrée son âme de poète, trop religieusement sincère pour n'être pas sincèrement religieuse. On a attribué sa conversion à son mariage avec la fille d'un banquier de Genève, qui de protestante était devenue catholique. Reste à voir si ce n'est pas Manzoni lui-même qui a converti son épouse. Le poète, une fois chrétien, ne pouvait l'être à demi.

Nous ne comprenons guère qu'on en doute quand on a lu ses Hymnes sacrés, sur les fêtes religieuses de l'année : la *Nativité*, la *Passion*, la *Résurrection*, la *Pentecôte*, avec le *Nom de Marie*. Ces pièces, on le voit, ne sont pas nombreuses. Le poète semble s'être dit : je donnerai la note, c'est assez. Le reste, à ses yeux, n'aurait pu valoir que comme œuvre d'artiste : ce qui lui aurait paru une sorte de profanation. Remarquez en effet que l'homme ici s'efface complètement devant le chrétien. Ce n'est pas de la poésie personnelle, c'est de la poésie entièrement objective, et cependant d'un lyrisme exalté, comme l'accent enflammé de la plus divine prière. Ces chants d'une poésie si nouvelle, si ardente et si pure, qui seraient dignes en quelque sorte de faire partie des hymnes de l'Église, ont, à une seule exception près, précédé les *Méditations poétiques*. C'est à l'influence de Chateaubriand et de Mme de Staël qu'il faut attribuer ce courant religieux. Mais Manzoni est si complètement chrétien, que, même sans le mouvement romantique, il eût écrit, comme il l'a fait, dès 1812, ces poésies dont l'onction sacrée rappelle les chants des poètes des premiers siècles du christianisme et du moyen âge. Si par son mysticisme pieux il ressemble à Lamartine, il n'a pas ce double mélange d'amour profane et d'amour divin, de scepticisme et de foi qui exprime mieux sans doute les aspirations et

les combats intimes de l'âme au XIXe siècle, mais qui n'est pas un aussi pur hommage à la Divinité. Aussi, quand le poète des *Harmonies* chanta son *Hymne au Christ*, c'est à Manzoni qu'il en fit la dédicace, prouvant par là que son émule d'Italie qui l'avait précédé dans la carrière était à ses yeux la plus parfaite incarnation du poète chrétien dans les temps modernes.

Je voudrais pouvoir vous donner ici quelques fragments de ces chants divins. Mais il faudrait citer des pièces entières pour faire juger de leur valeur lyrique. Qu'il me suffise d'une strophe de la *Passion* où l'âme du patriote italien s'exhale en accents qui ont dû donner à pens r à l'ombrageuse autorité du royaume lombardo-vénitien. « Et toi, mère, qui vis, immobile, un tel fils mourir sur la croix, prie pour nous, ô reine des affligés, afin que nous puissions le contempler dans sa gloire, *et que les douleurs dont le siècle cruel rend plus triste encore l'exil des bons*, mêlées aux saintes souffrances de ton fils soient pour nous le gage de l'éternelle félicité (1). »

Lamartine, dans son commentaire de l'*Hymne au Christ*, dit qu'il a vu Manzoni à Florence en 1829 et qu'il l'avait intéressé par sa personne plus encore que par ses œuvres. « C'est, dit-il, un génie souffrant, un accent de douleur incarné dans un homme sensible ; c'est en même temps un génie pieux. Sa figure porte tous ces caractères » Ah ! c'était le deuil de la patrie asservie qu'il portait dans son cœur. Il avait assisté dans son adolescence aux triomphes de Napoléon qui semblaient présager pour l'Italie de nouvelles destinées. Puis quand Murat, roi de Naples, au retour de l'île d'Elbe, fit appel au peuple italien pour s'unir à lui contre l'Autriche, le poète citoyen, croyant voir se lever le jour de l'indépendance dans l'union, présage de l'unité nationale, s'était écrié en une canzone inachevée : « Nos forces étaient dispersées, non les

(1) E tu, Madre, che immota vedesti
Un tal Figlio morir su la croce,
Per noi prega, o Regina dei mesti,
Che il possiamo in sua gloria veder ;
Che i dolori, onde il secolo atroce
Fa dei buoni più tristo l'esiglio,
Misti al santo patir del tuo Figlio,
Ci sien pegno d'eterno goder.

volontés ; dans les cœurs vivait cette pensée : Nous ne serons pas libres, si nous ne sommes pas une seule nation ; nous resterons un troupeau insulté de ceux mêmes qui sont moins forts que nous, jusqu'à ce qu'il se lève un homme qui nous réunisse.

» Il s'est levé par le ciel. »

Le rêve alors évanoui devait renaître avec les événements, car c'était l'âme de l'Italie qui parlait par la voix du poète. En 1821, quand la Lombardie, travaillée par cette société des *Carbonari* qui avait juré l'expulsion de l'étranger du sol italien, s'unit au Piémont, comme plus tard en 1848, pour faire proclamer Charles Albert roi d'Italie, tandis que Naples aussi cherchait à conquérir sa liberté avec son indépendance, Manzoni fit éclater un chant de délivrance : *Marzo 1821*, que ses compatriotes considèrent comme la plus belle explosion de son génie.

Citons-en les principales strophes. — La noble jeunesse qui s'est levée pour l'affranchissement de son pays a juré qu'il n'y aurait plus de barrière entre l'Italie et l'Italie :

Non fia loco ove sorgan barriere
Tra l'Italia e l'Italia, mai più.

« Celui qui pourra discerner dans le Pô les ondes mêlées de la double Dora, celles de la Bormida unie au Tanaro, celles du Tessin et de l'Orbe bordée de forêts ; celui qui détournera les courants confondus de l'Oglio et du rapide Mella, celui qui lui ôtera les mille torrents que lui apporte l'embouchure de l'Adda —

» Celui-là pourra partager en peuplades méprisées une nation revenue à la vie, et, remontant les siècles et les destinées, la faire refluer vers ses anciennes infortunes, une nation qui doit être tout entière libre ou esclave entre les Alpes et la mer, une par les armes, la langue, les autels, les souvenirs, le sang et le cœur (1).

» Le visage craintif et abattu, le regard abaissé, incertain,

(1) Una gente che libera tutta
O fia serva tra l'Alpe ed il mare ;
Una d'arme, di lingua, d'altare,
Di memorie, di sangue e di cor...

d'un mendiant qu'on supporte par charité sur un sol étranger, tel devait être le regard et le visage du Lombard en son pays ; la loi pour lui était la volonté de l'étranger ; sa destinée, le secret d'autrui ; son rôle, servir et se taire...

„ Allemands, si la terre où vous gémissiez naguère opprimés renferme les corps de vos oppresseurs, si la vue de vos maîtres étrangers vous parut alors si amère, qui vous a dit qu'il serait éternel et stérile le deuil des races italiennes ? Qui vous a dit qu'il serait sourd à nos plaintes, ce Dieu qui vous entendit,

„ Ce Dieu qui renferma dans les eaux de la mer rouge le tyran poursuivant Israël, lui qui mit le marteau dans la main de la courageuse Jaël et guida ses coups, lui qui est le père de toutes les nations et qui ne dit jamais au Germain : va, récolte là où tu n'as pas labouré, ouvre tes griffes, je te donne l'Italie !

„ Chère Italie, partout où a retenti le cri de douleur de ton long servage, là où tout espoir des hommes n'est pas encore éteint, là où la liberté a déjà fleuri, et là où elle mûrit en secret, partout enfin où le comble de la misère arrache encore des larmes, il n'est pas de cœur qui ne batte pour toi.

„ Combien de fois, debout sur les Alpes, n'as-tu pas guetté l'approche d'un drapeau fraternel ! Combien de fois ton regard désolé n'a-t-il pas, dans un vague espoir, embrassé la vaste étendue de ta double mer ! Mais voici que, sortis de ton sein, groupés autour de tes saintes couleurs, vaillants et armés de leurs propres souffrances, tes fils se sont levés pour le combat !

„ Aujourd'hui, guerriers intrépides, aujourd'hui apparaît enfin sur vos visages le généreux courroux concentré jusqu'ici au fond de vos âmes. C'est pour l'Italie que vous allez combattre et qu'il faut vaincre ; c'est sur vos glaives que repose sa destinée. Ressuscitée par vous, nous la verrons assise au banquet des nations, ou plus avilie, plus asservie, plus outragée qu'elle ne l'était naguère, elle se courbera de nouveau sous la verge de ses oppresseurs.

« O jours sacrés de notre délivrance ! Malheureux, malheureux à jamais, celui qui, pareil à un étranger en écoutera le récit sur quelque plage éloignée ; qui les racontant lui-même à son fils devra dire : Je n'y étais point, et qui, au

moment solennel, n'aura pu saluer la sainte et triomphante bannière (1). »

Devant l'insuccès de cette tentative de résurrection, le poète ne publia pas cette ode où il avait mis en quelque sorte tout le sang de ses veines. Il attendit, pour la mettre au jour, les événements de 1848, qui étaient plus favorables aux espérances de l'Italie.

La même année où cette pièce fut conçue vit apparaître un autre chant lyrique devenu célèbre à l'étranger : *Le Cinq Mai (Il cinque Maggio)*, un chef-d'œuvre de verve, de concision, de vigueur où la pensée philosophique et religieuse est à la hauteur de l'homme du siècle dont le poète avait à parler.

Une chose étrange, c'est l'analogie de sentiment et de pensée que l'on trouve entre *Le Cinq Mai* de Manzoni et la Méditation de Lamartine sur Bonaparte. Les deux pièces ont été composées la même année ; mais celle de Manzoni a eu la priorité. Lamartine a-t-il voulu, en adoptant certaines idées du poète italien, montrer qu'il pouvait l'emporter sur lui par l'élévation et la puissance du souffle inspirateur ? On serait tenté de le croire, quand d'un côté on rapproche les strophes 2, 5, 9 et 14 de l'ode italienne des strophes 2, 3, 7 et 14 de l'ode française, et que de l'autre on considère la large envergure d'une pièce qui compte trente et une strophes, tandis que l'ode italienne n'en a que dix-huit. Mais il faut mettre à l'actif de Manzoni l'unique préoccupation de son sujet qui ne comportait pas des développements, qu'aurait pu susciter dans l'esprit de son émule, encore à l'aube de sa gloire, la pensée de vaincre un rival déjà en possession d'une grande renommée.

Quoi qu'il en soit, il y a trop de naturel et de sincérité d'inspiration dans l'ode de Manzoni pour qu'on puisse douter un instant de l'originalité entière de cette poésie (2). Mais il y a dans les deux pièces des similitudes frappantes. Vous allez en juger.

(1) Voir Amédée Roux et L. Etienne, op. cit.

(2) On sait d'ailleurs par le témoignage d'un ami de Manzoni que l'ode italienne a été connue dans la Péninsule avant le moment où Lamartine a composé la sienne et que le poète français a pu en avoir connaissance.

Voici l'ode de Manzoni dont nous donnons le texte à la fin du volume :

« Il n'est plus ! et, comme après le dernier soupir exhalé, sa dépouille est restée immobile et sans souvenir, veuve d'une si grande âme, ainsi, frappée de stupeur, la terre à cette nouvelle s'arrête ;

» Muette, elle pense à l'heure suprême de l'homme du destin, et ne sait quand un pied mortel viendra sur la poussière sanglante imprimer la même trace (1).

» Pendant qu'il rayonnait sur le trône, mon génie le vit et se tut ; et lorsque, éternel jouet du sort, il tomba, se releva, pour tomber encore une dernière fois, jamais à la voix de mille autres ma muse ne mêla sa voix.

» Vierge des louanges serviles et des lâches injures, elle s'éveille aujourd'hui, émue au dernier reflet que jette en disparaissant tout à coup ce grand astre, et elle apporte à son urne un chant qui peut-être ne mourra pas.

» Des Alpes aux pyramides, du Mançanarès au Rhin, toujours la foudre de cet homme se tenait derrière l'éclair ; elle éclatait de Scylla au Tanaïs, de l'une à l'autre mer (2).

» Était-ce une vraie gloire ? A la postérité ce redoutable problème. Nous, inclinons nos fronts devant le Dieu suprême qui voulut marquer en lui plus profonde l'empreinte de son esprit créateur.

» L'orageuse et inquiète joie d'un grand dessein, l'anxiété d'une âme qui frémit et brûle en songeant à l'empire, y monte, et met la main sur une palme qu'il était folie d'espérer,

» Il a tout éprouvé : la gloire plus grande après le péril ; la fuite et la victoire, le palais et le triste exil : deux fois dans la poussière, deux fois sur les autels.

» Il se nomma ; deux siècles l'un contre l'autre armés, se tournèrent vers lui, soumis et comme attendant leur sort ; il leur imposa silence, et s'assit en arbître au milieu d'eux (3) ;

(1) Lamartine a dit :

Jamais d'aucun mortel le pied qu'un souffle efface
N'imprima sur la terre une plus forte trace.

(2) Ce nom, il est inscrit en sanglants caractères
Des bords du Tanaïs au sommet du Cèdar.

(3) Ce siècle, dont l'écume entraînait dans sa course
Les mœurs, les rois, les dieux... refoulé vers sa source
Recula d'un pas devant toi.

» Il disparut, et s'en alla achever ses jours dans l'inaction, sur une île chétive, objet d'une envie sans bornes, d'une pitié profonde, d'une haine infatigable, et d'un indomptable amour.

» Comme les flots tourbillonnent et pèsent sur la tête du naufragé dont le regard s'élevant naguère au-dessus d'eux, vainement, hélas ! cherchait encore à découvrir quelque plage éloignée ;

» Ainsi s'appesantissait sur cette âme le poids des souvenirs. Ah ! que de fois il entreprit de se raconter lui-même à la postérité ! Et toujours sur les pages éternelles sa main lasse tombait.

» Oh ! que de fois, à la chute silencieuse d'un jour inoccupé, attachant à la terre ses yeux foudroyants, les bras croisés sur sa poitrine, il s'arrêta, assailli par le souvenir des jours qui n'étaient plus (1).

» Il revoyait et les tentes mobiles, et les vallées pleines du bruit de la bataille, et l'éclat des armes des fantassins, et le flot des cavaliers, et les ordres vifs et pressés, et l'obéissance rapide (2).

» Hélas ! peut-être devant ces sombres images son âme succombait, et il désespérait. Mais une main puissante vint du ciel, et dans sa miséricorde le transporta au sein d'un air plus pur.

» Par les sentiers fleuris de l'espérance, elle le conduisit aux champs éternels, à cette récompense qui dépasse tous les désirs, où silence et ténèbres est la gloire passée.

» Belle, immortelle, bienfaisante foi, accoutumée aux triomphes, inscris encore celui-ci ; réjouis-toi ! Jamais grandeur plus superbe n'humilia son orgueil devant l'opprobre du Golgotha.

» Maintenant de ces cendres fatiguées détourne toute parole amère : le Dieu qui précipite et relève, qui afflige et

(1) Oh ! qui m'aurait donné d'y sonder ta pensée,
Lorsque le souvenir de ta grandeur passée
Venait, comme un remords, t'assaillir loin du bruit,
Et que, les bras croisés sur ta large poitrine,
Sur ton front chauve et nu que la pensée incline,
L'horreur passait comme la nuit.

(2) Tu n'aimais que le bruit du fer, le cri d'alarmes,
L'éclat resplendissant de l'aube sur les armes !

console (1) sur sa couche déserte, ce Dieu est descendu près de lui (2). »

Certes voilà un chef-d'œuvre d'inspiration lyrique où nulle part le poète ne déclame et où sa pensée est à la hauteur du héros dont il parle et du sentiment religieux dont il est pénétré.

Par l'expression, par l'image, par le tour, l'artiste est au niveau du poète. Ce qui nous a particulièrement frappé dans l'auteur, c'est son caractère qui l'élève au-dessus de ses contemporains par sa grandeur morale. A quinze ans, après Marengo, il avait vu le royaume d'Italie installé au foyer de ses pères ; à vingt ans, il avait assisté à la création de l'Empire ; à trente ans, il avait entendu le bruit de la chute du colosse qui avait tant remué le monde. Alors que Monti, son compatriote, passait tour à tour, au gré des événements, de la diatribe au dithyrambe, Manzoni, qui n'avait pas cru à la résurrection de l'Italie sous le sceptre impérial, se taisait, et ce n'est que sur la tombe du triomphateur qu'il fait entendre une voix impartiale comme celle de l'avenir.

Oui, ce chant est immortel, et ce n'est pas sa moindre gloire d'avoir contribué à inspirer celui qui fut le plus beau génie et avec lui le plus grand honnête homme de son siècle.

La poésie lyrique était le vrai domaine de Manzoni. Il y avait devancé, comme vous l'avez vu, dans l'expression du sentiment religieux le poète des *Méditations*. Il voulut aussi réformer la poésie dramatique qui se traînait dans le vieille ornière des règles classiques, et, pour rester asservie aux unités de temps et de lieu, se condamnait à ne pouvoir aborder les tableaux de l'histoire nationale. Manzoni devança la France dans la mise en œuvre de la vérité historique, en s'inspirant des théories de Guillaume de Schlegel et de la

(1) Dans l'avant-dernière strophe de la *Méditation* sur Bonaparte, il y a la même idée :

... C'est le Dieu qui punit, c'est le Dieu qui pardonne.

Et dans la dernière :

Son cercueil est fermé, Dieu l'a jugé. Silence.

(2) Voir *Théâtre et poésies d'Alexandre Manzoni*, par Antoine de Latour.

pratique de Goethe dans *Goets de Berlichingen*. C'était pour l'art dramatique en Italie toute une révolution que d'oser traduire sur la scène, comme Manzoni le fit, en 1819, dans *Carmagnola*, une action qui se prolongait pendant sept ans, en transportant le spectateur de Venise à Milan et de Milan à Venise, alors qu'il était défendu, au nom de la vraisemblance, de dépasser vingt-quatre heures et de sortir de l'enceinte d'une ville. Les esprits les plus hardis, comme Foscolo, ne pouvaient se résigner à cette innovation qui bouleversait toutes les idées reçues. Manzoni, dans sa préface du *Comte de Carmagnola*, et dans sa lettre à Chauvet sur les *Unités de temps et de lieu*, lettre écrite en français du meilleur aloi, fit évanouir devant la raison ces règles arbitraires fondées sur un texte mal compris d'Aristote et qui ne s'appliquaient qu'au théâtre grec conçu dans des conditions fort différentes de nos théâtres modernes, puisque le chœur, en tant que personnage nécessaire à l'action, en a disparu. Cette règle des deux unités Manzoni la renverse d'un mot : le spectateur qui assiste à l'action est hors de l'action. Il n'y peut rien changer par sa présence. Les personnages n'agissent pas en vue du spectateur, mais en vue du projet qu'ils ont conçu. Ils conspirent les uns contre les autres et le public qui écoute et qui juge est pour eux comme s'il n'était pas. La seule vraisemblance que l'art réclame, c'est la conformité aux lois de la nature. Tout le reste est purement conventionnel. Qu'importe que d'un acte à l'autre, après la chute du rideau, l'auteur promène mon esprit à cent lieues à la ronde et qu'il me montre ce qui s'est accompli plusieurs années après. Le théâtre ne demande pas que je sois présent de corps à l'action, mais présent d'esprit, et j'y suis, dût-on transporter la scène de Paris à Jérusalem, ou d'Amsterdam à Batavia. Aujourd'hui cela nous paraît clair comme le jour. Du temps de Manzoni, en 1820, c'était une nouveauté qui faisait scandale dans le camp des classiques entêtés, ne comprenant rien à la vraisemblance, dont ils croyaient faire un argument irréfutable. Certes, si le spectateur faisait partie de l'action, comme le chœur antique, il faudrait, pour être conséquent, ne pas la prolonger au delà de la représentation même, et ne pas la faire sortir de l'endroit où elle a commencé. Mais cela n'étant point, peut-on assigner des limites arbitraires à des sujets qui ne se ressemblent ni

dans l'espace ni dans la durée ? Ce lit de Procuste des unités dramatiques n'allait à rien moins qu'à couper les ailes au génie et à rendre impossible le déroulement des faits de l'histoire sur la scène. Manzoni avait donc raison en théorie, et il avait d'autant plus raison qu'il voulait emprunter exclusivement ses sujets à l'histoire de son pays. A-t-il réussi dans l'exécution ? S'il fallait s'en rapporter à Goethe qui a fait de *Carmagnola* un examen détaillé dans un recueil périodique de Stuttgard, Manzoni a fait un pur chef-d'œuvre, en réalisant le vrai drame historique. Qu'en faut-il penser ? Un célèbre *condottiere* du XVe siècle se met aux ordres de la république de Venise pour combattre Visconti, duc de Milan. Carmagnola est vainqueur ; mais il dispose en maître de la victoire et, par générosité de caractère, relâche les prisonniers Accusé de trahison, il est condamné à mort par le conseil des dix. Voilà le sujet. Littérairement, au point de vue de la conduite de l'action, du développement des caractères et de la langue que parlent les personnages, cette tragédie est certainement admirable : noblesse, vigueur, pathétique, rien n'y manque, que l'intérêt de l'action même qui n'est point faite pour remuer un public étranger à ces tableaux d'histoire et qui ne peut être ému que par la scène finale des adieux du comte à sa famille, avant de se livrer aux mains de ses bourreaux. La vérité historique est fidèlement retracée ; mais cette succession de faits ne suffit pas à constituer une action d'un effet puissant. Aussi Manzoni voulut-il écrire un poème dramatique plutôt qu'une tragédie faite pour être représentée. A la scène, la pièce n'eut pas et ne pouvait avoir un succès véritable, sinon devant un auditoire de lettrés. Sans intrigue ni passion, il n'est pas possible d'impressionner vivement la masse des spectateurs. L'histoire a son intérêt sans doute ; mais quand il s'agit d'événements qui se sont passés plusieurs siècles en arrière, et qui sont sans analogie avec les événements contemporains, le peuple y est trop étranger pour que la fibre humaine puisse vibrer en lui. Ce qui donne à Carmagnola la plus vive beauté littéraire, c'est le chœur où s'exhale l'âme désolée du patriote déplorant les funestes divisions de son pays. Il s'adresse en ces termes à l'Italie :

« Toi qui semblais étroite à tes fils, toi qui ne sais pas les

nourrir en paix, terre fatale, tu reçois les étrangers : c'est sur toi la première que la condamnation retombe. Un ennemi que tu n'as point offensé vient, l'insulte à la bouche, prendre place à ta table. Ils se partagent entre eux la dépouille des insensés ; ils arrachent le glaive de la main de tes rois (1). »

En finissant, il fait un pressant appel à la fraternité humaine : « Formés tous à l'image d'un seul, tous enfants d'une même rédemption, en quelque temps, sur quelque partie du sol que nous traversions cet air vital, nous sommes frères ; nous sommes unis par un même pacte : maudit celui qui l'enfreint, qui s'élève sur la ruine et les larmes, qui contriste une âme immortelle (2) ! »

Il y a dans toute la pièce de bien belles et nobles pensées à recueillir. Je prends celles-ci dans la dernière scène du 1er acte : « Un grand cœur dédaigne et oublie, mais le lâche se réjouit dans la haine (3). » — « Il est un art de s'emparer des âmes vulgaires sans s'abaisser jusqu'à elles (4). » — « Là où la colère a semé, c'est le repentir qui moissonne (5). » — « Les bons jamais ne furent sans ennemis (6). » — « S'il est un mortel dont j'aie envié le sort, c'est celui qui naquit en des lieux et dans un temps où l'homme pouvait à découvert

(1) Tu che angusta a' tuoi figli parevi ;
Tu che in pace nutrirli non sai,
Fatal terra, gli estrani ricevi :
Tal giudicio comincia per te.
Un nemico che offeso non hai,
A tue mense insultando s'asside ;
Degli stolti le spoglie divide ;
Toglie il brando di mano a' tuoi re.

(2) Tutti fatti a sembianza d'un Solo ;
Figli tutti d'un solo riscatto,
In qual ora, in qual parte del suolo
Trascorriamo quest' aura vital,
Siam fratelli ; siam stretti ad un patto :
Maledetto colui che lo infrange,
Che s'innalza sul fiacco che piange,
Che contrista uno spirto immortal !

(3) Spregia il grande, ed obblia ; ma il vil si gode
Nell'odio.

(4) V'ha un' arte d'acquistar l'alme volgari,
Senza discender fino ad esse.

(5) Semina l'ira, il pentimento miete.

(6) . . . . i buoni mai
Non fur senza nemici.

porter son âme sur son front (1). » — « Fais que tes amis n'entendent que ton éloge, et ne leur donne pas le triste soin de te justifier (2). » — « Quand le fort a dit : Je veux, il sent qu'il est son maître plus que d'abord il ne l'avait pensé (3). »

Goethe, en parlant du style de Manzoni dans *Carmagnola* a dit : « Il est constamment élégant, correct et distingué dans les détails. — Nous n'avons pas rencontré dans sa pièce un seul passage où nous ayons désiré un mot de plus ou de moins. La simplicité, la vigueur et la clarté sont inséparablement fondues dans son style ; et, sous ce rapport, nous n'hésiterions pas à qualifier son ouvrage de classique. » — « Le vers employé dans la tragédie de *Carmagnola* est le vers ïambique de onze syllabes avec diverses césures au moyen desquelles il imite le récitatif libre, au point qu'étant déclamé avec âme et avec intelligence, il serait susceptible d'un accompagnement musical. » C'était une entreprise hardie que d'écrire en vers sur un sujet de drame historique, car ce genre appartient plutôt à la prose. Eh bien, Manzoni a récidivé, et son second essai l'emporte encore sur le premier.

La tragédie d'*Adelchi*, publiée en 1824, a une bien plus haute importance historique et dramatique que *Carmagnola*. Au lieu d'une querelle entre deux états italiens, il s'agit cette fois de la chute de la monarchie lombarde que Charlemagne conquiert en prenant en main la cause de la Papauté. C'est l'histoire elle-même qui se déroule sur la scène dans ses principaux événements et ses incidents les plus caractéristiques Charles et ses Francs d'un côté, Didier et son fils Adelghis de l'autre, avec les Lombards. L'action marche sans arrêt dès le premier acte où Didier prend la résolution de venger Hermengarde sa fille, répudiée par Charlemagne,

(1) . . . . se v'ha mortal di cui
La sorte invidii, è sol colui che nacque
In luoghi e in tempi ov' uom potesse aperto
Mostrar l'animo in fronte.

(2) . . . . fa che gli amici tuoi
Odan sol le tue lodi ; e non dar loro
La trista cura di scolparti.

(3) . . . . . . allor che il forte
Ha detto : io voglio, ei sente esser più assai
Signor di se che non pensava in prima.

et où l'ambassadeur du roi des Francs, au nom de son maître, lui déclare la guerre pour avoir touché à l'*héritage de Dieu.*

> . . . . . . a voi che poste
> Sul *retaggio di Dio* le mani avete.

Charles est arrêté par la barrière des Alpes dont les Lombards tiennent les clefs. L'armée des Francs va s'éloigner, quand un prêtre italien vient apprendre au défenseur de la souveraineté pontificale qu'un chemin lui est ouvert pour contourner ces rochers et ces murs, et pour surprendre, sans défense, l'ennemi dans la plaine. « Consacrez, dit Charles aux comtes et aux évêques, consacrez à Dieu cette entreprise qui est la sienne. Plus mes Francs abaisseront leurs fronts devant lui, plus devant eux l'ennemi courbera la tête sur le champ de bataille (1). » Au troisième acte, nous assistons à la lutte des fidèles, des lâches et des traîtres dans cette armée lombarde mise en fuite, et Charles reçoit la soumission des vaincus. C'est une victoire sans combat, et Roland se plaint de n'avoir pas eu à tirer l'épée. Adelghis avec les fidèles qui lui restent ordonne qu'on se retire dans Pavie et va se jeter dans Vérone. Au quatrième acte, l'auteur nous fait assister à un épisode fort pathétique qui ne se rapporte qu'indirectement à l'action, mais qui s'y rattache par les effets et les causes : la mort d'Hermengarde dans un couvent de Brescia où elle s'est retirée et où elle fait, selon l'expression de Fauriel, ses adieux à sa sœur et à la vie. Puis se préparent dans l'ombre et le silence par la voix des conspirateurs la désertion et l'abandon final qui va livrer Pavie et Vérone aux mains des Francs.

Au cinquième acte, nous assistons à la ruine complète des rois Lombards. Didier vaincu dans sa capitale est fait prisonnier. Adelghis est frappé d'un coup mortel et vient dans la tente de Charlemagne expirer entre les bras de son père pour lequel il implore la pitié du vainqueur.

En général, les caractères, dans leurs grandes lignes, sont

(1) . . . . A Dio si voti
Questa impresa ch'è sua. Come i miei Franchi
A Lui dinanzi abbasseran la fronte,
Tale i nemeci innanzi a lor, nel campo.

conformes aux données de l'histoire. Didier a la violence du barbare, mais « il intéresse, par son courage, par sa tendresse pour son fils, par la justice de ses ressentiments personnels contre Charlemagne et surtout par l'excès de son malheur (1). » Hermengarde, telle qu'elle nous apparaît au quatrième acte d'*Adelchi*, est une création que Manzoni a tirée de lui-même. Le poète est parti de la situation, du malheur et de l'affront de la pauvre épouse répudiée pour en faire, comme dit Fauriel, « l'idéal le plus touchant, le plus exquis et le plus vrai d'un amour exalté, dans une âme outragée, et dans une âme pure, ardente, religieuse et timide. »

Le Charlemagne de Manzoni n'est plus un idéal : il a le tort d'être trop réel. Celui des *Chansons de gestes* est plus vrai, parce qu'il est colossal. C'est ainsi qu'il faut le montrer en poésie, car on a beau faire des tragédies historiques, la loi des personnages de l'histoire *dans l'ordre esthétique* est de nous apparaître en des proportions plus grandes que la réalité, qui elle-même est impossible à saisir aussitôt que, dans une œuvre d'art, on les doit faire agir et parler. Pourquoi d'ailleurs rapetisser ce colosse par de froids calculs de conquérant peu scrupuleux sur les moyens qu'il met en œuvre pour encourager la trahison, quand Adelghis mourant tient un langage qui l'élève au-dessus de son vainqueur par la noblesse de ses sentiments et l'élévation de sa pensée religieuse ? Ici c'est Manzoni qui exprime ses propres idées, dit avec raison Victor Cousin. Mais que devient alors la réalité de l'histoire devant cet idéal du poète ? Il y a ceci de très curieux : quand Manzoni invente, il est toujours admirable, parce que ses inventions sont le reflet d'une belle âme et d'une imagination fraîche. Quand il se préoccupe de la vérité historique, la poésie s'efface et l'intérêt s'affaiblit. C'est là le défaut du système. Le poète-romancier rejette comme un genre faux le *roman historique*. On en peut dire autant de la tragédie qui veut être historique. Ce qui n'empêche pas Manzoni d'avoir extrait trois chefs-d'œuvre du fonds de l'histoire, en écrivant *Carmagnola*, *Adelchi* et le *Promessi sposi*.

La part du poète lyrique est grande dans ces tragédies où

(1) Préface de Fauriel à sa traduction d'Adelghis.

il pouvait exprimer ses sentiments à lui et se faire l'écho des plaintes de son pays lassé de la domination étrangère. De même qu'il déplorait ses divisions dans *Carmagnola*, il déplore son esclavage dans *Adelchi*. « Retournez », dit le chœur du troisième acte « retournez à vos ruines superbes, aux lâches travaux des forges ardentes, à vos sillons baignés d'une sueur servile (1). » C'est l'Italie même qui parle par la voix du poète et qui dit à ce peuple opprimé : à vos anciens maîtres se mêlent des maîtres nouveaux ; mais votre sort à vous est toujours le même : Esclaves avant, esclaves après.

A ce tableau d'un deuil national succède au quatrième acte celui du deuil d'Hermengarde. Le chœur se retrace le passé tour à tour si riant et si douloureux de l'épouse délaissée qui va retrouver en Dieu les suprêmes consolations de sa malheureuse destinée.

On sent respirer ici toute l'âme religieuse de Manzoni qui puisait la résignation dans sa foi. Il s'inspire de l'amour de Dieu et de l'amour de son pays ; mais il est trop calme de sa nature pour mettre dans le drame l'accent de la passion et de la terreur qui précipite l'action et ne la suspend, dans les explosions du dialogue, que pour la précipiter davantage vers les fatalités logiques du dénouement

Quoi qu'il en soit Manzoni a tiré le meilleur parti de l'histoire, et, s'il n'a pu y introduire les intrigues passionnées de l'amour, il nous a du moins montré le cœur de la femme dans la scène des adieux de *Carmagnola* et dans l'épisode d'Hermengarde qui n'a pas cessé d'aimer son répudiateur et qui puise dans ses sentiments divins le courage de lui pardonner. Ce qui assure un succès durable à ces tragédies, c'est la beauté du style où la familiarité s'unit à la noblesse dans une mesure que nul peut-être n'a égalée.

Il ne manquait à la gloire de Manzoni, qu'une de ces œuvres qui popularisent un nom par delà les frontières de son pays et le font aimer de tous ceux qui savent lire. Cette œuvre, le poète l'a trouvée en 1827, en écrivant *Les Fiancés*

(1) Tornate alle vostre superbe ruine,
All' opere imbelli dell' arse officine,
Ai solchi bagnati di servo sudor.

(*I promessi sposi*). Il faut aller jusqu'à *Don Quichotte* et *Gil Blas* pour rencontrer l'équivalent des *Fiancés* de Manzoni comme livre qu'on rougirait d'ignorer et qu'on a traduit dans toutes les langues Nous n'avons donc pas à présenter ici l'analyse du sujet. Qu'il nous suffise de dire qu'une simple aventure villageoise de deux jeunes gens promis l'un à l'autre, et dont le mariage est empêché par les intrigues d'un grand seigneur féodal qui a des vues sur la fiancée, a pour cadre toute la peinture de la société milanaise du XVIIe siècle ; que la famine, la sédition et la peste de Milan y sont retracées en détail, sans que jamais l'on perde de vue les deux modestes héros de ce roman transformé en épopée ; que l'intérêt va toujours croissant parce que l'on se demande sans cesse ce que vont devenir ces deux êtres si bien faits l'un pour l'autre ; que les épisodes y sont aussi saisissants que variés ; que les caractères des nombreux personnages qui figurent dans ce roman y sont tracés avec une maîtrise absolue, sans que jamais l'un ressemble à l'autre, et qu'ils tiennent un langage approprié à leur condition, sans que l'auteur s'y fasse reconnaître autrement que par les deux amours qui ont inspiré tout son génie : la patrie et Dieu ; que son style est assez flexible pour se prêter à tous les tons : depuis la familiarité, l'enjouement, la douce ironie, jusqu'aux effusions de la plus haute éloquence religieuse ; qu'il est un grand peintre du cœur humain et des événements de l'histoire ; qu'enfin, bien qu'il s'agisse souvent des manœuvres de la séduction, il ne se rencontre jamais dans son œuvre ni une idée, ni un sentiment, ni une image, ni un mot qui puisse faire monter la rougeur ni sur le front d'une mère, ni sur le front d'une vierge, ni sur le front d'un enfant.

Nous sommes de l'avis de Goethe disant à son disciple Eckermann qu'il admirait tout, « le dedans et le dehors, » et ne pouvait lire le livre « sans passer à chaque page de l'admiration à l'attendrissement et de l'attendrissement à l'admiration. » A son avis, Manzoni ne se montrait tout entier que dans ce roman et s'y élevait si haut « qu'on pouvait difficilement lui trouver rien d'égal. » On est tenté cependant de lui reprocher des longueurs dans les pérégrinations du fiancé Renzo, après la sédition de Milan, comme dans l'histoire de la religieuse de Monza dont un des disciples de

Manzoni, a fait un roman tout entier ; mais les longueurs apparentes ne sont que le résultat de l'impatience du lecteur avide de savoir si Lucia et Renzo seront enfin unis en mariage.

N'oublions pas que c'est le tableau complet de la vie sociale au XVIIe siècle que l'auteur veut nous faire, à l'occasion de l'union matrimoniale de ses deux fiancés.

Il a fallu du temps à l'Italie pour reconnaître la supériorité de Manzoni. Tandis que l'école classique lui faisait la guerre dans la poésie dramatique, la France et l'Allemagne acclamaient son génie par l'organe de ses poètes, de ses critiques, de ses écrivains les plus en vue : Goethe et Schlegel d'un côté, Fauriel et Cousin de l'autre. Et ce génie pourtant était foncièrement nourri des sucs de la terre natale. Manzoni avait pris pour principe de ne pas puiser ailleurs ses inspirations. Ce qui ne l'a pas empêché d'être profondément humain. Ses sympathies sont tout entières pour le peuple et pour les grands représentants de la morale catholique. Son paysan Renzo est un type d'héroïsme populaire ; l'archevêque de Milan, Federigo Borromeo, le cousin de Saint Charles Borromée, est le héros de la charité chrétienne et s'élève lui-même jusqu'à la sainteté ; le moine Fra Cristoforo est aussi une âme héroïque bravant tout pour remplir son devoir de chrétien et de prêtre. Mais à côté de ces deux hommes est don Abbondio, le curé trembleur, qui veut bien faire son devoir, à condition de vivre en paix avec tout le monde et de ne pas être troublé dans les douceurs de son presbytère. Le poète qui met en scène des héros sait bien que tout le monde n'a pas un tempérament héroïque et que la plupart des hommes ne sont rien qu'un mélange plus ou moins grand de qualités et de défauts. Don Abbondio, sous le coup de la menace, a refusé de bénir le mariage des deux fiancés. Et c'est quand l'archevêque se trouve en présence du curé auquel il demande compte de sa conduite que, par le contraste des caractères, on saisit la différence qu'il y a entre un homme ordinaire et un héros dans la manière de comprendre le vrai devoir. Nous regrettons de ne pouvoir, vu leur étendue, reproduire ici ces pages, qui pour nous sont incomparables. On ne s'est jamais élevé plus haut dans l'intelligence du ministère sacré et dans la pratique des vertus chrétiennes. Le langage et la conduite du cardinal Borromée, c'est l'Église dans toute la

sublimité de sa mission. Et l'on comprend le miracle de la conversion de l'*Innominato*, sous l'action de ce saint prêtre, homme de Dieu par excellence Les femmes sont aussi des types bien caractérisés. Lucia, la fiancée, serait une sainte, si elle n'était un ange sous la figure d'une jeune fille. C'est elle qui a commencé l'œuvre de conversion que Borromée achève sur l'homme qui l'avait fait enlever pour complaire à son ami Rodrigo. La mère de Lucia, Agnese, est un autre type, un type de bon sens et de sagesse maternelle, comme Perpetua est une joyeuse commère dans un type de bonne servante toute dévouée à son bonhomme de pasteur.

Mais quel est le but véritable de Manzoni dans son œuvre ? Il a voulu montrer le châtiment de la noblesse implantée en Italie par le gouvernement espagnol, noblesse hautaine et débauchée qui terrorisait et déshonorait l'Italie avec les *bravi* qu'elle avait à sa solde, noblesse que l'auteur a personnifiée en Rodrigo et sur laquelle Dieu a fait descendre la révolte et la peste pour purger cette terre de ses oppresseurs.

Telle est l'œuvre patriotique de Manzoni où l'histoire dans sa pensée joue encore le premier rôle, mais où elle est subordonnée dans la conception du poème à la fiction sur laquelle il a concentré tout l'intérêt. S'il a condamné le roman historique, c'est quand ce roman falsifie l'histoire, non quand il s'en inspire pour peindre sous des noms fictifs les mœurs réelles d'une époque.

Après *Les Fiancés*, Manzoni n'écrivit plus aucune œuvre d'imagination. Comme Rossini après *Guillaume Tell*, il se reposa dans sa gloire. Mais cette gloire était venue à lui, sans qu'il l'eût cherchée. Le reste de sa vie, qui devait compter encore quarante-six années, fut consacrée à Dieu, à sa famille, à ses amis et à son pays dont il attendait avec résignation la délivrance. Il reprit la plume en 1834, pour écrire ses *Observations sur la morale catholique*, en réponse aux attaques de Sismonde de Sismondi dans l'*Histoire des républiques italiennes*. En défendant sa religion, c'est son pays encore qu'il défend avec autant de conviction que de sérénité. Il fit aussi l'*Histoire de la colonne infâme* où il s'inspirait en même temps des doctrines humanitaires de Beccaria contre la cruauté des supplices, et de l'esprit de mansuétude qu'il avait puisé dans sa foi chrétienne. Ce récit se rattachait

encore à la peste de Milan, alors que le Sénat avait comdamné deux pauvres artisans comme coupables d'avoir répandu la contagion en appliquant des onctions pestifères sur les maisons de la ville. La demeure d'un barbier avait été rasée et le Sénat avait fait ériger une colonne qualifiée d'infâme, pour infliger une éternelle flétrissure à la postérité d'un innocent. Cette colonne subsista jusqu'en 1778, où un ouragan vengeur la renversa.

A l'exception de ce court récit, paru en 1842, Manzoni ne produisit plus rien que quelques discours, quand il fit partie du Sénat du royaume d'Italie, et enfin, dans ses dernières années, un rapport sur l'unité de la langue italienne. En sorte que la poésie, sous ses différentes formes, ne fut qu'un accident heureux dans sa vie, une floraison printanière en un cœur où ne devaient plus germer que les vertus de l'homme, du citoyen et du chrétien, tout entier à ses austères et pieux devoirs. Manzoni a été très éprouvé par la perte des siens. Mais il n'a cherché d'autres consolations que celles que lui fournissait sa piété. Il aurait regardé désormais comme une profanation la culture de l'*art pour l'art*, et il aurait perdu son temps dans la seconde partie de notre âge à vouloir ramener la poésie au pied des autels. Il a préféré élever dans le silence son âme à Dieu et ne léguer à son pays que les inspirations de sa jeunesse et de son âge mûr qu'il ne pouvait dépasser et qui laissent après elles un sillon de pure lumière que n'éteindront pas les siècles futurs sur la terre d'Italie

En politique, ce qu'il aurait voulu, c'est l'Italie unitaire sous la direction de la Papauté. Mais ce qu'il désirait avant tout, c'est l'affranchissement de l'Italie : l'Italie rendue à elle-même sous un gouvernement indigène. Aussi accepta-t-il la monarchie piémontaise : s'il était trop chrétien pour souffrir que l'on touchât à la souveraineté du Saint-Siège, il était trop patriote pour ne pas se rallier au pouvoir qui consacrait l'indépendance de son pays.

Manzoni mourut en 1873, à l'âge de 88 ans. Les royales funérailles que lui fit l'Italie prouvent assez à quel point il avait su toucher la fibre nationale. Le poète avait compris son temps et mis ses facultés géniales au service de son pays dont il épousait toutes les aspirations. L'unité de l'Italie a été son rêve. Quand il s'est placé à la tête du mouvement

littéraire de l'école romantique, c'est avec la pensée d'élever un monument à la gloire de sa patrie et de ses croyances, en puisant ses matériaux dans les entrailles mêmes du sol natal. Et quand il a déserté la muse pour se vouer à ses devoirs d'homme, de père et de chrétien, il n'est pas moins resté du fond de sa retraite un guide et un conseiller aussi sage qu'aimable et dévoué à tous ceux qui avaient entrepris d'honorer l'Italie par leurs travaux. La question d'art dont il s'est le plus occupé dans ses dernières années, c'est celle de la langue qu'il voulait ramener au dialecte florentin, pour cimenter l'unité nationale par l'unité du langage. L'unité italienne pouvait être considérée comme une utopie : l'idéal complet rêvé par les grands patriotes et les grands poètes était irréalisable, car ce n'était rien moins que la résurrection d'un empire à jamais enseveli dans la poussière du passé. L'esprit humain est assuré d'une éternelle vie ; mais, en fait d'empire, Dieu ne ressuscite pas les morts. L'unité du langage était possible du moins, et c'était une question capitale pour l'avenir de l'Italie. Manzoni consacrait dans sa vieillesse à cette question ses patriotiques sollicitudes. Comme Dante au XIVe siècle, il eût mérité le nom de *gran padre*, moins encore par l'importance de ses œuvres que par l'influence considérable qu'il exerça sur la littérature italienne et sur l'esprit public au XIXe siècle. Rien d'étonnant donc si l'Italie, délivrée enfin du joug de l'étranger, convertit en apothéose la mort de ce grand homme. Il a mérité sa gloire autant par ses vertus divines et humaines que par son amour pour son pays. De tels hommes, aussi irréprochables dans leur vie que dans leurs écrits, les peuples ne sauraient trop les honorer, car ils en sont la personnification la plus haute devant la postérité.

CHAPITRE IV.

Leopardi.

On comprend combien devait être humiliante la situation politique de l'Italie après la restauration autrichienne pour les cœurs qui sentaient battre en eux l'amour de l'indépendance et de la liberté. Quelle confiance pouvaient-ils nourrir encore en ses futures destinées ? A quoi pouvaient servir les revendications nationales ? La voie était fermée. Ceux qui y voulaient entrer ne trouvaient que deux issues : l'exil ou la prison, le sort de Foscolo ou de Pellico. Manzoni. dans les chœurs de ses tragédies, n'y avait échappé qu'en se reportant vers un passé qui ne donnait point d'ombrage aux nouveaux maîtres de la Péninsule. Le cri de délivrance qu'il avait jeté en 1821 n'était connu que de ses amis. Et sa chrétienne résignation lui permettait d'ajourner ses patriotiques espérances. Mais il n'était point l'écho de toute la nation. D'autres âmes dont la foi était ébranlée ou éteinte saignaient de l'abaissement de celle qui fut autrefois la souveraine du monde.

Giacomo Leopardi, le chef de l'école classique en ce siècle, semble avoir été élevé pour être le chantre du désespoir. Né en 1798, à Recanati, humble ville de la Marche d'Ancône, d'une famille noble, mais à deux doigts de la ruine, cet homme d'un nom « si bien frappé pour la gloire » selon l'heureuse expression de Sainte-Beuve, fut soumis dès l'enfance à toutes les disgrâces de la fortune. Et il avait l'âme aussi haute que le génie. Voici le portrait que fait de lui Marc Monnier : « Juste, humain, généreux, d'une rare loyauté, d'une fierté singulière, Leopardi méprisait les hommes pour les avoir trop estimés. Il aima deux fois et mourut vierge.

Ce cœur ému des plus délicates émotions, cette imagination vraiment grecque, amoureuse de toute grâce et de toute beauté, cet esprit ivre d'amour était logé dans un corps misérable. Ce grand poète ne présentait aux yeux qu'une pauvre, malingre et souffreteuse créature atteinte à la fois d'hydropisie et de phtisie, et déformée par des gibbosités trop visibles qui lui faisaient honte et mal. Tout cela relevé par un beau front bien saillant et attristé par deux yeux presque éteints d'une langueur infinie (1). »

Il ne souffrait pas le lieu de sa résidence dont les habitants étaient aussi illettrés que dédaigneux des travaux de l'esprit. Sa mère était une femme au cœur sec ne cherchant qu'à restaurer l'ancienne opulence de la famille, et son père, le comte Monaldo, qu'on a voulu faire passer pour un tyran, était tout simplement un homme sans caractère qui laissait à la marquise Antici, son épouse, tout le gouvernement de sa maison. Giacomo, sevré de tout sourire et de toute tendresse, ne trouva qu'un refuge : l'étude. S'il s'avisait de quitter le tôit paternel, on lui coupait les vivres et il se voyait obligé de rentrer à Recanati, se croyant condamné à une perpétuelle réclusion. Il ne faut pas demander quel accueil faisaient les femmes à ce disgrâcié de la nature. Il en a rencontré qui ont su l'estimer à sa valeur ; mais être aimé, comme il aurait voulu l'être, c'était impossible. N'est-ce pas assez pour expliquer sa misanthropie et son pessimisme absolu, sans attribuer sa doctrine à une conception de la vie éclose à priori dans sa raison ? Il contestait pourtant que sa philosophie eût germé dans la souffrance. Mais un homme jouissant d'une santé robuste et d'une situation agréable peut-il, comme fit Leopardi, traiter la nature en marâtre, et aspirer à la mort comme à une délivrance, alors même qu'il aurait renié toute croyance religieuse ? Il est évident qu'un matérialiste n'aurait pas le sens commun, s'il ne s'appliquait avant tout à jouir des charmes de l'existence, pour se reposer après dans son néant. Leopardi n'était point de cette religion-là. Il fut même

(1) Son ami intime, Ranieri fait ainsi son portrait : « Il était d'une taille moyenne, courbée et frêle, il avait le teint blanc tournant au pâle, la tête grosse, le front large et carré, les yeux azurés et languides, le nez fin, les traits fort délicats, la prononciation modeste et un peu voilée, le sourire ineffable et comme céleste. »

foncièrement chrétien dans son jeune âge. Ne disait-il pas dans un transport de sa dix-septième année : « Religion très aimable, il est doux de pouvoir, d'une âme ferme et assurée, conclure qu'il n'est point vraiment philosophe celui qui ne te suit ni ne te respecte... J'ose dire aussi qu'il n'a point un cœur, qu'il ne sent point les doux frémissements d'un amour parfait, qu'il ne connaît point les extases dans lesquelles je te une méditation ravissante, celui qui ne sait point t'aimer avec transport !.. Tu vivras toujours, et l'erreur ne vivra jamais avec toi. » Leopardi était un idéaliste, et il ne s'est livré au désespoir que faute de pouvoir atteindre à l'idéal qu'il avait rêvé Il ne se plaignait de la femme que parce qu'il n'en connaissait pas une qui fût un ange. Il lui manquait une Béatrice ou une Laure incarnant à ses yeux l'objet de ses rêves. Son malheur fut d'avoir perdu la foi. Comme le dit M. Perrens : « c'est un sceptique qui rend croyant. » Il a célébré Nérine et Sylvie. C'étaient des femmes réelles, caprice d'un moment dont il avait besoin pour exhaler en imagination sa tendresse. Mais la femme idéale perdue ici-bas et suivie jusque dans le ciel, comme Béatrice, Laure ou Elvire, il ne l'a point trouvée. Il a chanté l'Italie à la manière de Pétrarque, et, de même que Foscolo, il l'a traitée en maîtresse, mais elle était à ses yeux si dégradée, si découronnée de son ancienne splendeur, qu'il n'eut qu'à gémir de son abaissement, sans croire à sa résurrection. La perte de sa foi religieuse mit le comble à sa tristesse et à sa désespérance de toute chose ici-bas. C'est ainsi qu'il arriva à ne plus croire qu'au néant et à ne plus aspirer qu'au repos de la tombe. Sa pièce la plus originale, *Amore e morte*, finit par cette invocation à la mort dont il fait sa fiancée :

« O toi qui, dès l'aurore de mes années, fus l'objet de mon culte, je t'invoque, ô belle mort, seule pitoyable aux souffrances d'ici-bas ! Si jamais par moi tu fus célébrée, si j'ai cherché à venger ton divin domaine des outrages d'une foule ingrate, ne tarde plus, laisse-toi fléchir par des prières inaccoutumées, ferme à la lumière mes tristes yeux, ô reine des âges. Quelle que soit l'heure où, cédant à ma prière, tu déploieras tes ailes, je suis prêt, le front haut et armé contre la destinée... Je repousse loin de moi toute vaine espérance, tous ces encouragements insensés dont le monde berce sa puérile

douleur. C'est en toi, en toi seule que j'ai mis mon espoir, et ma seule attente sereine est celle du jour où ma tête pourra s'endormir sur ton sein virginal (1). »

Voilà à quel état d'esprit en était venu cet homme d'une sensibilité maladive incapable de supporter l'approche même de la souffrance, parce qu'il avait renoncé à l'accepter comme une expiation ou comme une épreuve, et cependant assez hardi d'idée pour braver avec un calme stoïque ce qu'il considérait comme l'odieuse tyrannie d'une destinée implacable. C'était là pour lui la seule vérité. Le reste n'était qu'une illusion menteuse. Ce pathétique combat entre la sensibilité et la raison, c'est tout le génie de Leopardi. Dans ses moments de contemplation sereine il aimait à s'adresser à son esprit qui seul vivait en lui avec une puissance indomptable (2). « Et toi, en vérité, ô ma pensée, toi qui seule animes mes jours, source chère d'infinies tristesses, je sens à des signes vivants dans mon âme que tu m'as été donnée pour souveraine à

(1) E tu, cui già dal cominciar degli anni
Sempre onorata invoco,
Bella Morte, pietosa
Tu sola al mondo dei terreni affanni,
Se celebrata mai
Fosti da me, s'al tuo divino stato
L'onte del volgo ingrato
Ricompensar tentai,
Non tardar più, t'inchina
A disusati preghi,
Chiudi alla luce omai
Questi occhi tristi, o dell' età reina.
Me certo troverai, qual si sia l'ora
Che tu le penne al mio pregar dispieghi,
Erta la fronte, armato,
E renitente al fato.
. . . .
Ogni vana speranza onde consola
Se coi fanculli il mondo,
Ogni conforto stolto
Gittar da me ; null'altro in alcun tempo
Sperar, se non te sola ;
Solo aspettar sereno
Quel dì ch'io pieghi addormentato il volto
Nel tuo virgineo seno.

(2) Voir *Études sur le XIXe siècle*, par Edouard Rod.

jamais. Mes autres douces illusions s'évanouissent toujours davantage à l'aspect de la vérité... Angélique beauté! les plus beaux visages que je regarde me semblent vouloir imiter ton image. Tu es la seule source de toutes les grâces. la seule vraie beauté! » Et encore : « Belle comme un rêve, angélique vision, dans cette demeure terrestre et dans les hauts chemins de l'univers entier, ai-je jamais demandé, ai-je jamais espéré autre chose que voir tes yeux, rien de plus doux que de posséder ta pensée (1)? »

Et il accusait le destin de ne lui offrir que des ombres sans réalité! Mais qu'est-ce donc qui dépasse pour l'homme cette gloire de la pensée? Quelle ingratitude, ô grand esprit, d'avoir ainsi méconnu la nature qui, dans un corps malade, vous a donné un génie fait pour traverser les siècles? La mort que vous invoquiez ne vous a ouvert, à trente-neuf ans, la porte de l'autre vie que pour vous faire entrer dans l'immortalité. De quoi votre âme a-t-elle à se plaindre? Nous aimons à le croire, le juge que vous aurez trouvé là-haut aura été indulgent pour vous, et vous aura montré ce que vous cherchiez vainement ici-bas : LA VÉRITÉ DANS L'IDÉAL!

Disons maintenant ce que Leopardi fut dans l'art et dans

(1) E tu per certo, o mio pensier, tu solo
Vitale ai giorni miei,
Cagion diletta d'infiniti affanni,
Ch'a vivi segni dentro l'alma io sento
Che in perpetuo signor dato mi sei.
Altri gentili inganni
Soleami il vero aspetto
Piu sempre infievolir.
. . . .
Angelica beltade!
Parmi ogni più bel volto, ovunque io miro,
Quasi una finta imago
Il tuo volto imitar. Tu sola fonte
D'ogni altra leggiadria,
Sola vera beltà parmi che sia.
. . . . Bella qual sogno,
Angelica sembianza,
Nella terrena stanza,
Nell'alte vie dell'universo intero,
Che chiedo io mai, che spero
Altro che gli occhi tuoi veder più vago?
Altro più dolce aver che il tuo pensiero?
(*Il Pensiero dominante*)

la science. Ce qu'il fit en sa première jeunesse n'annonçait guère un poète. C'est des travaux d'un linguiste et d'un philologue que sa lyre est sortie. Un prêtre éclairé, l'abbé Sanchini, lui enseigna la langue latine et la philosophie A quatorze ans, il put se passer de maître et se plongea dans la vaste bibliothèque de ses ancêtres. Il étudia le grec par lui-même. Outre les langues anciennes et l'italien, il possédait l'hébreu, le français, l'espagnol et l'anglais. Mais le grec fut la passion de son adolescence.

A seize ans, quand les autres sont encore sur les bancs de l'école, il acheva la traduction latine de la *Vie de Plotin* par Porphyre, en y ajoutant des notes précieuses. Il publia avec commentaires des manuscrits grecs inédits, entre autres des fragments des Pères de l'Église (1) au second siècle et des historiens ecclésiastiques antérieurs à Eusèbe, fit une dissertation sur la vie et les écrits d'Aelius Aristide, d'Hermogène, de Fronton, de Dion Chrysostôme, commenta les *Cestes* de Jules Africain et rédigea un *Essai sur les erreurs populaires des anciens* A dix-sept ans, il traduisit en sixains la *Batrachomyomachie* d'Homère, fit des dissertations sur ce poème comme sur la *Vie de Moschus*, sur la *Réputation d'Horace chez les anciens* et les traductions des *Idylles* de Moschus, et les deux années suivantes le premier chant de *l'Odyssée* et le deuxième de l'*Enéide*. Il écrivit même en grec deux odes anacréontiques et un *Hymne à Neptune* d'une si habile ressemblance avec le style de Callimaque que les savants crurent à la découverte d'un nouveau manuscrit de l'antiquité. Ces travaux d'effrayante précocité avaient brisé sa santé chancelante et provoqué en lui cette profonde mélancolie d'où jaillit à vingt ans un poète sans égal depuis Pétrarque et où les maîtres de la Grèce auraient reconnu un des leurs dans la pure et élégante simplicité de la forme, sans aucun sacrifice aux virtuosités de la phrase : rien que les mots nécessaires à l'extériorisation de la pensée. Il prit pour modèle, non les sonnets, mais les *Canzoni* de Pétrarque sur l'Italie qu'il considérait comme ses vrais chefs-d'œuvre : *O aspettata*, *Spirto*

(1) Une erreur d'impression a fait dire qu'il avait donné des fragments de 55 *Pères de l'Église*. On avait pris les SS. Pères pour 55 Pères !

gentil et *Italia mia*. C'est de vingt à vingt-deux ans qu'il publia *All' Italia — Sopra il monumento di Dante — Ad Angelo Mai*, pour déplorer la décadence de l'Italie qu'il voyait avec l'âme et l'imagination d'un poète du temps de Simonide et du siècle d'Auguste, car Leopardi s'était tellement assimilé les anciens qu'il vivait avec eux et que son pessimisme avait une de ses principales sources dans le contraste dont il était frappé entre cette vie des anciens qui était son idéal de pensée et d'action, et l'existence précaire, rapetissée et misérable qu'il avait sous les yeux. Nous ne citerons de ces premières explosions de son génie que la fin de la canzone sur le Monument de Dante.

« L'Italie est-elle morte à jamais? N'y a-t-il point de bornes à notre avilissement? Ah! tant que je vis, j'irai criant : Tourne-toi vers tes ancêtres, race dégradée! Contemple ces ruines, ces manuscrits, ces toiles, ces marbres et ces temples ; songe quelle terre tu foules, et si la lumière de tant d'immortels exemples ne peut te réveiller, qu'attends-tu? Lève-toi et pars! Cette contrée nourricière et école des âmes élevées n'est point faite pour ces mœurs corrompues. Si elle n'est que la demeure des lâches, mieux vaut qu'elle reste veuve et abandonnée (1). »

La troisième pièce au Cardinal Angelo Mai, le savant déchiffreur des palimpsestes qui venait de découvrir, avec plusieurs plaidoyers de Cicéron, ce qui restait du livre de la *République*, Leopardi, après la glorification de l'antiquité et des deux âges de splendeur de la poésie italienne : l'époque de Dante et de Pétrarque, celle de l'Arioste et du Tasse,

(1) In eterno perimmo? e il nostro scorno
Non ha verun confine?
Io mentre viva andrò sclamando intorno :
Volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio ;
Mira queste ruine
E le carte e le tele e i marmi e i templi ;
Pensa qual terra premi ; e se destarti
Non può la luce di cotanti esempli,
Che stai? levati e parti.
Non si conviene a si corrotta usanza
Questa d'animi eccelsi altrice e scola :
Se di codardi è stanza,
Meglio l'è rimaner vedova e sola.

s'écrie dans son découragement : « Il est désormais clair à tous les yeux que tout est vain, excepté la douleur.

. . . . Certo e solo
Veder che tutto è vano altro che il duolo.

La note était donnée, et, si elle s'adoucit un moment, c'est pour reprendre avec plus d'intensité, quand le chrétien qui vivait encore en lui aura disparu de son œuvre comme de sa vie. Mais, en se détachant des espérances immortelles, refuge des affligés, il cherche à se rattacher aux liens d'ici-bas. Grande est sa soif d'amour, et, faute d'en trouver l'objet, il chante le doux fantôme entrevu dans ses rêves. De là quelques élégies qui parurent à Bologne en 1824 avec ses *Canzoni*, comme *Alla sua donna — Il primo Amore — Il sogno — La vita solitaria — Le Ricordanze*. Plus tard encore il publiera (en 1826) un second recueil de chants élégiaques alternant avec les *Paralipomènes de la Batrachomyomachie* et les *ïambes* de Simonide d'Amorgos. C'étaient pour sa fraîche imagination comme des oasis de repos dans le désert de ses sombres pensées. Sainte-Beuve a donné en vers la traduction de quelques pièces. Voici un fragment du *Soir d'un jour de fête* où se reconnaît l'âme du citoyen romain égaré dans un monde si différent d'autrefois :

« Non loin d'ici j'entends, à travers la campagne,
Quelque chant d'ouvrier attardé qui regagne
Sa chétive demeure, oublieux et content ;
Et j'ai le cœur serré de penser que pourtant
Tout fuit sans laisser trace ; et déjà la semaine
A la fête succède, et le flot nous emmène ;
Qu'est devenu le bruit des peuples d'autrefois,
Des antiques Romains et des citoyens-rois ?
Les faisceaux où sont-ils, colosse militaire,
Dont le fracas couvrait et la mer et la terre ?
Tout est paix et silence, et le monde aujourd'hui
Ne s'informe plus d'eux qu'à ses moments d'ennui. »

On semble s'accorder à penser qu'*Alla sua donna* est le vrai chef-d'œuvre de Leopardi dans ses chants d'amour. Il n'a jamais mieux célébré un idéal qui eût mis fin à ses désespérances, s'il avait gardé sa foi en Celui vers lequel Béatrice et Laure guidaient l'âme de Dante et de Pétrarque. Après

cela, de nouveaux ravages de cette misérable guénille qui entravait l'essor de son génie rejetèrent Leopardi dans son désespoir et pour n'en plus sortir, en accentuant toujours davantage sa doctrine de l'infélicité ! Témoin son *Bruto minore*, où le mot attribué par Dion Cassius au vaincu de la bataille de Philippe, provoque un acte d'accusation contre la puissance qui rend l'homme plus à plaindre que les animaux privés de raison, parce que, selon le poète, les animaux qui vont à la mort sans le savoir n'ont pas au cœur le désir insatiable de l'immortalité. La masse des hommes, qui ne laissent après eux aucun souvenir sur la terre où ils ont passé, auraient à se plaindre en mourant s'ils avaient cessé de croire à l'immortalité du ciel ; mais que de grands esprits comme Leopardi se plaignent quand ils lèguent à la postérité d'immortels chefs-d'œuvre, on aurait peine à leur pardonner si dans ces plaintes ne régnaient des beautés d'art impérissables.

C'est quand, après une absence de deux années, de 1822 à 1824, Leopardi, revenu de Rome où il n'avait point trouvé d'emploi, malgré le talent qu'il avait déployé en traduisant Platon et en publiant sur la *Chronique* d'Eusèbe des notes que Niebuhr trouvait dignes des meilleurs philologues de l'Allemagne, c'est quand il fut rentré dans son *abborrito e inabitabile Recanati*, morfondu de son échec et travaillé par la fièvre, qu'il lança à la destinée ce coup de poignard du *Bruto minore* De 1825 à 1826, il résida tour à cour à Milan et à Bologne, cherchant dans ses travaux des ressources que lui refusait sa famille. Il livra à la publicité une édition des vers de Pétrarque avec commentaires, puis une *Chrestomathie* italienne en deux volumes, l'un pour les vers, l'autre pour la prose. De 1827 à 1831, il vécut la plupart du temps à Florence, participant à l'*Anthologie* et contractant d'étroits liens d'amitié avec les hommes les plus distingués de la cité florentine, comme Capponi et Niccolini. Mais sa santé, dès 1830, était entièrement perdue, comme on en peut juger par la préface d'une édition de ses poésies qui parut alors (1).

(1) Voici cette préface si touchante et si lamentable, comme le dit avec raison Sainte-Beuve : « Mes chers amis,

» C'est à vous que je dédie ce livre, où je cherchais, comme on le cherche souvent par la poésie, à consacrer ma douleur, et par lequel à présent (et je ne puis le dire sans larmes) je prends congé des lettres

Quelle vive lumière cette préface jette sur la source du pessimisme de Leopardi ! Et comme on sent qu'il croit, malgré tout, à l'immortalité de son âme ! Ah ! s'il avait pu jouir pleinement des charmes de l'étude et de l'amitié, jamais il n'eût écrit son *Bruto minore*. Mais les progrès de sa triste maladie ne laissaient plus pénétrer en lui aucune lueur d'espérance. Indépendamment du dernier recueil d'élégies reposantes de 1826 où dominent les effluves de tendresse de ce cœur endolori, il ne produisit plus en vers qu'*Amore e morte*, puis *Palinodie* et ce *Genêt* (*Ginestra*) qui croît sur les pentes du Vésuve et qui, symbole de l'humanité, disparaît dans l'effondrement des cités florissantes dévastées par les flammes que le volcan vomit de son cratère. « Plus sage que notre race misérable, dit le poète en finissant, tu n'as pas espéré que tes vertus ou que l'aveugle fatalité pussent jamais immortaliser tes faibles rejetons. »

et de l'étude. J'avais espéré que ces chères études soutiendraient un jour ma vieillesse, et je croyais, après la perte de tous les autres plaisirs, de tous les autres biens de l'enfance et de la jeunesse, en avoir acquis un du moins qu'aucune force, qu'aucun malheur ne me pourrait enlever ; mais j'avais vingt ans à peine quand, par suite de cette maladie de nerfs et de viscères, qui me prive de l'usage de la vie et ne me donne même pas l'espérance de la mort, ce cher et unique bien de l'étude fut réduit pour moi à moins de moitié ; depuis lors, et deux ans avant l'âge de trente ans, il m'a été enlevé tout entier, et sans doute pour toujours. Car, vous le savez, je n'ai pu lire moi-même ces pages que je vous offre, et il m'a fallu, pour les corriger, me servir des yeux et de la main d'autrui. Je ne sais plus me plaindre, mes chers amis ; la conscience que j'ai de la grandeur de mon infortune ne comporte pas l'usage des paroles. J'ai tout perdu ; je suis un tronc qui sent et qui pâtit. Sinon que, pour consolation en ces derniers temps, j'ai acquis des amis tels que vous et votre compagnie qui me tient lieu de l'étude, et de tout plaisir et de toute espérance, serait presque une compensation à mes maux, si la maladie me permettait d'en jouir comme je le voudrais et si je ne prévoyais que bientôt peut-être ma fortune va m'en priver encore en me forçant à consumer les années qui me restent, sevré des douceurs de la société en un lieu beaucoup mieux habité par les morts que par les vivants ; votre amitié me suivra toutefois, et peut-être la conserverai-je même après que mon corps, qui déjà ne vit plus, sera devenu poussière.

Adieu,

Votre Leopardi. »

Pauvre grand homme, de n'avoir pas voulu comprendre que toutes les forces de la matière sont impuissantes devant cette force libre qui les brave en les faisant servir à ses desseins comme Celui qui les créa, et que si ces forces brutes parfois nous écrasent en obéissant à des lois qu'elles ne se sont point données, l'auteur de ces lois sait ce qu'il fait : nous n'avons qu'à nous incliner devant ses desseins insondables. Stoïque trop lâche à supporter le mal physique que son imagination s'exagère, Leopardi oubliait l'attitude du juste devant les ruines : *Impavidum ferient ruinae.* Quel mystère que la poésie ! Leopardi, heureux, eût encore été un grand artiste en vers. Eût-il été un grand poète ? Il est permis d'en douter.

Le malade passa les dernières années de sa vie, de 1833 à 1837, sous le ciel napolitain en compagnie de Ranieri, l'ami fidèle qui allait le conduire à Portici, alors que le choléra régnait à Naples, quand tout à coup Leopardi s'éteignit emporté par une hydropisie de poitrine après avoir transcrit les derniers vers d'une pièce qu'il venait de composer : *Il tramonto della luna.* Il repose maintenant, près de Virgile et de Sannazar, à San Vitale hors de la grotte du Pausilippe.

Nous ne nous arrêterons pas aux *Operetti morali* sortis de la même inspiration pessimiste que ses dernières poésies. Reconnaissons seulement que ces pages d'une ironie amère où toutes les illusions sont percées à jour par une intelligence d'une vigueur et d'une pénétration singulières, sont écrites avec une netteté, une solidité, une perfection de langage qui font du prosateur l'émule même du poète. Manzoni parlant de cette prose disait qu'on n'avait rien fait de plus fort en Italie dans ce siècle. Et l'on peut affirmer que si l'esprit de l'Évangile eût inspiré ces pages Leopardi compterait dans la philosophie morale parmi les plus hautes illustrations de notre époque.

Voilà le père du pessimisme contemporain. Il ne lui a manqué que d'être heureux, non seulement pour bannir, mais pour n'avoir pas même conçu la doctrine de l'infélicité. Et il ne lui a manqué que d'être résigné dans ses disgrâces pour être un complet grand homme.

CHAPITRE V.

Silvio Pellico.

Un homme qui doit sa célébrité à ses persécuteurs, Silvio Pellico, mérite de trouver ici sa place. Né dans le Piémont, à Saluces, en 1789, mort à Turin en 1854, il appartenait à une simple et honnête famille bourgeoise. Son père occupait un emploi dans l'administration des postes ; mais sa mère, qui était de Chambéry, avait beaucoup de distinction. Venu au monde avec une sœur jumelle, on eut une peine extrême à lui sauver la vie. Chétif et souffrant en son enfance, il était naturellement timide et mélancolique. C'est dans ces dispositions natives qu'il faut chercher l'explication de son caractère. Un prêtre fit sa première éducation. La famille s'établit à Turin en 1799. Les influences qui agirent sur lui dès sa première jeunesse furent la religion, le souffle de la liberté apporté au Piémont par la Révolution française et le goût instinctif de la tragédie. Il eut aussi, comme Dante, une apparition idéale sous une figure de femme emportée par la mort au seuil de la vie, *Carlottina*, qui devait favoriser les tendances mystiques de sa nature. Il habita Lyon pendant quatre ans chez un parent de sa mère où il s'initia aux chefs-d'œuvre de la France. Il lut les *Sepolcri* de Foscolo : ce fut pour lui une révélation. Il reprit le chemin de l'Italie. Son père s'était établi à Milan où il fut employé au ministère de la guerre. Silvio enseigna le français au collège des Orphelins militaires. Deux poètes étaient alors dans tout leur éclat : Monti et Foscolo. Pellico préférait ce dernier dont il admirait le caractère indomptable et la répulsion souveraine pour le joug de l'étranger. La jeune homme, comme tous ses compatriotes à son âge, quand ils sentaient en eux un grain de poésie, rêvait la gloire du théâtre. L'Italie possédait alors une actrice célèbre, la Marchioni, pour laquelle Silvio écrivit deux

pièces : *Françoise de Rimini* et *Laodamie*. Il soumit la première à Foscolo qui lui dit : « Ne touchons pas aux morts de Dante : ils feraient peur aux vivants d'aujourd'hui. » Le critique sévère faisait grâce à *Laodamie ;* mais Pellico ne suivit pas son conseil, et, jugeant cette dernière pièce indigne de lui, la jeta au feu. *Francesca di Rimini* fut jouée à Milan en 1819 avec un grand succès. Foscolo cependant n'avait pas tort dans le jugement qu'il en avait porté. L'énergie et la passion, comme l'action même et le développement des caractères, manquaient entièrement au doux poète qui ne devait son triomphe qu'à la grâce de l'héroïne, à l'accent élégiaque des paroles qu'il mettait sur ses lèvres et au jeu de l'actrice chargée d'interpréter ce rôle. Nous ne dirons rien des huit tragédies que Silvio Pellico composa dans la suite. La scène n'en a conservé le souvenir que par les persécutions dont plusieurs ont été l'objet. Rien d'original d'ailleurs ne les distingue. Alfieri d'un côté, Manzoni de l'autre, tels étaient ses modèles ; mais nulle part on ne retrouve la marque de leur génie.

Silvio était resté à Milan, après la restauration du gouvernement autrichien, tandis que sa famille était retournée à Turin. Là fut la source de ses malheurs. Il s'était mis en relation avec les hommes les plus distingués de la Lombardie comme avec les illustres étrangers qui visitaient Milan. L'école romantique et libérale y était tout entière. Schlegel, Mme de Staël et Byron, semblaient s'y être donné rendez vous avec Manzoni, Berchet, Grossi, Romagnosi, Gioja. Silvio Pellico sentait monter en lui toute une germination de poésie associée aux vœux de l'Italie indépendante. Sa *Francesca* fut traduite par Byron et lui-même traduisit *Manfred*. Il eut la pensée de fonder un journal auquel prendraient part les grands esprits qui partageaient ses vues et ses espérances d'avenir. Le *Conciliateur* parut et mit en avant le projet que son fondateur avait conçu de publier par souscription une histoire de l'Italie que Botta fut chargé d'exécuter pour doter son pays d'un monument élevé à sa gloire. Le journal qui promettait de rendre et qui avait rendu déjà de grands services aux lettres fut suspect au gouvernement ombrageux dont l'existence ne pouvait se perpétuer que par la soumission complète des esprits à son autorité. Chaque livraison en passant par la

censure n'en sortait qu'en débris. Les doctrines littéraires qui ne s'inclinaient pas devant l'autorité des règles classiques semblaient une atteinte portée à l'autorité du Gouvernement même. La révolution qui couvait déjà en 1820, à Naples et dans le Piémont mit fin au *Conciliateur* suspecté de connivence avec les *Carbonari*, ces ennemis jurés de la domination étrangère sur le sol de la patrie. Ses principaux rédacteurs avaient déjà prévenu l'exil ou la prison par la fuite. Mais Silvio Pellico qui, fort de sa conscience, était resté à Milan, fut arrêté et conduit à Venise où il subit la condamnation à mort convertie en incarcération de quinze années, sous les plombs de Saint-Marc d'abord, au fort du Spielberg ensuite. Sa prison dura dix ans pendant lesquels il composa deux de ses tragédies et quatre *Cantiche* ou nouvelles en vers sciolti. Mais rien de ces compositions ne transpira au dehors, afin qu'on ignorât tout de celui qui avait osé se révolter contre le régime impérial. Une fois sorti de prison, Pellico se vengea noblement en publiant sans se plaindre le long martyre de ses prisons (*le Mie Prigioni*) et en faisant de ce simple récit qui a fait pleurer l'Europe entière la plus sanglante accusation contre ses persécuteurs. L'Italie n'en jugea pas ainsi et lui fit un grief irrémissible de sa chrétienne résignation. N'est-ce pas un devoir, disait-on, de protester contre une semblable tyrannie qui s'adressait au plus inoffensif des hommes ? On se trompait : c'était un devoir pour l'Italie de venger celui qui avait souffert ainsi pour elle. Mais Pellico avait le droit de pardonner à ses bourreaux comme le Dieu dont il suivait l'exemple. Peut-être aussi a-t-il agi par prudence, car il pouvait craindre des persécutions nouvelles. Il n'était pas même sûr d'en être à l'abri dans la capitale du Piémont : Charles-Albert, au commencement de son règne, se sentait trop aux ordres de l'Autriche pour oser la braver, en permettant à ses sujets d'élever la voix contre la domination étrangère. C'est pour cette raison, non moins que pour obéir à sa nature et à ses sentiments religieux, que, dans ses pièces politiques, Silvio Pellico traduisait en soupirs son indignation. Ne lui a-t-il pas suffi dans *Gismonda* de s'écrier :

. . . . Agli stranieri
Un genitor non vendere, un fratello »

« Ne vendez pas un père, ni un frère à l'étranger » ; pour voir suspendre la représentation de sa tragédie ? Que dis-je ? *Ester d'Engaddi*, à Turin, en 1831, n'a-t elle pas été arrêtée par la censure après la première représentation, bien que la politique n'y jouât aucun rôle ? Mais on ne pardonnait pas au prisonnier du Spielberg l'excès de sa résignation, et ses dernières pièces, qui ne valaient ni plus ni moins que les autres, furent impitoyablement sifflées. Il s'était fourvoyé d'ailleurs en abordant la tragédie. Il n'avait pas assez d'énergie pour mettre en scène les passions tragiques. Rien dans sa personne n'annonçait un tempérament de conspirateur : il était petit de taille et d'une constitution chétive avec des yeux sans éclat et une douceur d'enfant. Jamais despotisme ne choisit plus mal ses victimes.

En dehors de son théâtre, il a écrit douze nouvelles. Mais ses meilleures inspirations, il les faut chercher dans ses *Poésies inédites*, paraphrases de l'*Imitation* ou élégies personnelles d'une grâce pudique et d'un mysticisme pieux qui ont fait de lui en Italie le poète des femmes chrétiennes.

La fin de sa vie s'écoula dans la pratique des plus évangéliques vertus chez la marquise de Barole où il était employé en qualité de secrétaire et de bibliothécaire.

L'homme en lui était plus intéressant que le poète. Il n'avait pas le don de l'invention ni celui de l'originalité. On ne connaît de lui à l'étranger que ses *Prisons* et les *Devoirs des hommes*. On ne peut le considérer comme un grand écrivain. Sa langue piémontaise était trop peu correcte et sans qualités vraiment saillantes. Il songeait à aborder le roman, mais il y renonça devant le succès des *Fiancés* de Manzoni. Les Italiens, idolâtres de la forme, ne lui pardonnent pas l'incorrection et l'inélégance de son style, malgré la mélodie et la grâce de ses vers. Une seule pièce de lui composée dans sa prison du Spielberg a trouvé grâce parmi ses compatriotes. C'est une ode, une canzone adressée au *Soleil*. La voici :

« Qui rendra l'amour du chant au prisonnier ? Toi seul, ô soleil, divin trésor de lumière

» Oh ! comme, par delà les ténèbres de mon sépulcre, tu enivres d'amour la nature entière !

» De ces flots, de ces torrents de féconde lumière que tu

répands sur les mondes et qui par toi donnent la vie aux mondes,

„ Si une faible goutte réjouit ma prison, elle aussi se réveille, et ce n'est plus une tombe.

„ Mais, hélas ! pourquoi épanches-tu si rarement tes dons sur ces funestes contrées ?

„ Oh ! viens plus souvent y briller, maintenant que des poitrines italiennes y gémissent piongées en de tristes cachots.

„ Moins accoutumé à tes splendeurs, le slave n'éprouve ni si profond ni si ardent l'amour de la lumière.

„ Mais nous, dès le berceau habitués à t'aimer, il nous faut bien te chercher, te voir... ou mourir !

„ Oh ! que jamais sous le ciel lointain de ma douce patrie, un voile d'horreur ne t'enveloppe longtemps !

„ Brille aux regards du père, brille aux yeux de la mère de ce pauvre captif, et que ton joyeux rayon enchante leur douleur !

„ Mais qu importe où va gémissante cette dépouille abandonnée, si Dieu m'a donné une âme que nul ici-bas ne peut enchaîner (1). „

Peu nous importe ici la question d'art qui n'intéresse que les Italiens. C'est une âme que nous venons d'entendre, et la poésie éclate dans chaque parole parce qu'elle réside dans le sentiment même. Les hommes de tous les pays seront émus en lisant cette ode qui pourrait être traduite dans toutes les langues, comme les *Prisons* dont elle semble le complément. Disons en finissant avec M. Didier : « Pellico n'a pas fondé d'école et n'a point créé de types. Il relève de quelqu'un, personne ne relève de lui Poète de transition, il touche à deux époques distinctes et n'a imprimé son cachet à aucune des deux. Pourtant il vivra : le prisonnier a décerné au poète un brevet d'immortalité. „

---

(1) Ch. Didier, *Revue des Deux-Mondes.*

CHAPITRE VI.

GIUSEPPE GIUSTI.

Un poète-chansonnier, Giuseppe Giusti, né au Val-de-Nievole, près de Florence (1809-1850), mérite d'être cité parmi ceux qui ont le plus travaillé par leurs écrits à la régénération de l'Italie. Il descendait d'une assez grande famille de Pescia. Son aïeul fut même ministre du Grand-Duc Pierre-Léopold. Giusti fit son droit à Pavie ; mais il déserta la jurisprudence pour se livrer à la poésie.

M. Amédée Roux n'hésite pas à le mettre au niveau de Manzoni et de Leopardi, et, le comparant à Béranger et à Alfred de Musset, finit par ces mots : « Giusti est un génie achevé ; les *deux autres* ne sont, ainsi qu'eût dit César, que des « demi-Ménandre ».

Voyons si les titres de celui qu'on a surnommé le *Béranger toscan* justifient un tel éloge. Giusti a commencé par cultiver l'élégie. Ambitionnant la gloire de Dante et de Pétrarque dans l'expression du sentiment d'amour, il a cherché aussi une Laure ou une Béatrice. C'était le rêve commun des jeunes poètes italiens. L'amante sur laquelle Giusti avait placé son idéal ne répondit pas à ses vœux. Mais elle fit sortir du cœur et de l'imagination du poète trois beaux chants : *All' amica lontana*, *la Fiducia in Dio* et *Il sospiro dell' anima*. Inspirée par l'œuvre d'un éminent statuaire, Bartolini, qui représentait l'affaissement désespéré d'une jeune fille dont le regard soulevé vers le ciel cherchait en Dieu son appui, la *Fiducia in Dio* est un très beau sonnet. M. Roux qui nous en donne la traduction n'en déclare pas moins que « comme lyrique, Giusti a *beaucoup d'égaux* parmi les poètes italiens. » Mais, ajoute-t-il, il est sans rival comme satirique. Nous en tombons d'accord. Examinons donc la valeur de ses chants politiques. Il avait commencé en 1833

par deux chants inoffensifs. C'est à la mort de François Ier d'Autriche qu'il lança ses premières flèches acérées contre la domination étrangère. Son *Dies iræ* est une raillerie funèbre qui dut soulager la poitrine oppressée des vrais patriotes qu'avait fait trembler vingt ans celui que l'Italie nommait son bourreau et son geôlier. Ce chant (je dis ce *chant*, car le genre satirique tel qu'il apparaissait ici tenait de l'ode plus que de la chanson), il ne faut pas se demander s'il fut livré à l'impression : l'auteur l'eût payé cher. Non, toutes les satires de Giusti coururent de main en main sous le voile de l'anonyme. On se chuchotait à l'oreille le nom de l'auteur qui ne devait pas tarder à devenir populaire ; mais nul ne commit la lâcheté de le dénoncer au Grand-Duc, trop soumis aux ordres de l'Autriche pour supporter dans ses États un poète aussi téméraire.

L'année suivante, l'auteur produisit une pièce allégorique qui prend davantage les allures de la chanson : *Lo Stivale (La Botte)* il s'agit de la forme même de l'Italie sur la carte. La Botte raconte ses malheurs. Tout le monde voudrait la prendre et nul ne parvient à la chausser sans dommage pour lui et pour elle. Témoin Napoléon qui la trouve en lambeaux à son retour de Russie. Les alliés, en 1815, y ont mis des pièces de toutes les couleurs, mais les morceaux ne peuvent tenir ensemble. « Pauvre Botte ! quand il était encore temps d'aller par moi-même, j'ai voulu marcher sur les jambes d'autrui... et j'avais par surcroît la fatale manie de changer de pied pour changer de fortune...

» Me voici trouée, négligée, déchirée par tous ; depuis longtemps je soupire après une jambe qui me remplisse et secoue ma poussière, non allemande, ni française assurément, mais une jambe de mon pays... »

La plus belle de ses odes satiriques par la double puissance de l'ironie et de l'indignation, c'est l'*Incoronazione (Le Couronnement)* sous la date de 1838, où il ne craint pas de nommer les hommes et les choses par leur nom. Empereur, Pape et Grand-duc, rien n'est épargné. Le poète s'exposait à l'exil ou à la prison avec une salutaire insouciance. Dès lors sa réputation fut consacrée comme poète national. Je voudrais pouvoir m'arrêter à d'autres pièces parmi lesquelles se distinguent *Il brindisi di Girella (Le toast de la Girouette)*

contre la vénalité des hommes sans conscience qui s'accommodent de tous les régimes ainsi que le *Paillasse* de Béranger, et le *Gingillino* (le *Myrmidon* ou le chercheur de places) toute une comédie d'une ironie byronienne contre ceux qui ne s'inquiètent pas de l'asservissement de la patrie, pourvu qu'ils soient admis à la curée (1). Mais j'ai hâte de parler ici d'une satire célèbre que le poète a intitulée : *Terra dei morti (La terre des morts)* en réponse à un mot de Lamartine que M. Roux appelle *insultant*. Voici le passage qui a provoqué la colère du poète-chansonnier :

> Je vais chercher ailleurs (pardonne, ombre romaine !)
> Des hommes, et non pas de la poussière humaine !...

Mais Dante, mais Pétrarque, mais Manzoni, mais Niccolini n'en ont-ils pas dit autant, et Léopardi n'en a-t-il pas dit davantage, pour gourmander l'Italie, que Lamartine n'eu fait dire à Byron ? Il est vrai que venant des Italiens ces invectives ne blessent pas comme quand elles empruntent la voix de l'étranger. Au point de vue de l'art — et c'est le seul ici qui soit en cause — la poète français avait certes le droit de faire parler Byron d'après ses vrais sentiments.

Mais ces sentiments pouvaient-ils être attribués à celui qui doit une grande part de son génie à cette terre qu'il a célébrée avec tant d'amour.

> Italie ! Italie ! ah ! pleure tes collines,
> Où l'histoire du monde est écrite en ruines !
> Où l'empire, en passant de climats en climats,
> A gravé plus avant l'empreinte de ses pas ;
> Où la gloire, qui prit ton nom pour son emblème,
> Laisse un voile éclatant sur ta nudité même !
> Voilà le plus parlant de tes sacrés débris ?
> Pleure ! un cri de pitié va répondre à tes cris !
> Terre qui consacra l'empire et l'infortune,
> Source des nations, reine, mère commune,

(1) On peut citer encore son *Préterit plus-que-parfait*, cet autre marquis de Carabas, le *roi Soliveau* à l'adresse du Grand duc, *Les Humanitaires* contre l'esprit cosmopolite, l'*Avis pour un 7e congrès de savants*, pièce très spirituelle et la *Papauté du prêtre Pierre* qu'on a appelée « le roi d'Yvetot sur la chaire de St Pierre ».

Tu n'es pas seulement chère aux nobles enfants
Que ta verte vieillesse a portés dans ses flancs :
De tes ennemis même enviée et chérie,
De tout ce qui naît grand ton ombre est la patrie !

Le mot de *Childe-Harold* remontait à 1823, alors que Giusti n'avait encore que seize ans. Lamartine, chargé d'affaires à Florence en 1825, a dans un duel avec le colonel Pepe, réfugié napolitain, lavé dans son sang ce que les Italiens considéraient comme un outrage. Le satirique venait bien tard pour exhaler encore des sentiments de colère, en rappelant la grandeur passée de ses ancêtres, *everamo grandi*, alors que les autres n'étaient que néant, *e là non eran nati ;* en énumérant les gloires contemporaines, comme Manzoni et Niccolini, bien vivants ceux-là, pour habiter la terre des morts. Niccolini pourtant a dit : « Pourquoi ce beau ciel luit-il sur la terre de la honte et de la douleur ? » Et puis enfin ces grands patriotes suffisaient-ils à réveiller ce peuple endormi dans la mollesse de sa couche servile ? Mais, il faut le reconnaître, l'occasion était belle pour une explosion de patriotisme. La voix du poète ne pouvait manquer de retentir dans l'âme de la jeunesse, alors surtout qu'il se demandait pourquoi tant de visiteurs au sein de cette nécropole et pourquoi, l'arme au bras, les nations étrangères faisaient ainsi la garde autour de ses tombeaux. C'était de bonne guerre, et c'est lyriquement beau, malgré l'accent déclamatoire qui y respire.

Childe-Harold disait d'ailleurs :

« Mais, malgré tes malheurs, pays choisi des dieux,
Le ciel avec amour tourne sur toi les yeux ;
Quelque chose de saint sur tes tombeaux respire,
La foi sur tes débris a fondé son empire !
La nature, immuable en sa fécondité,
T'a laissé deux présents : ton soleil, ta beauté ;
Et, noble dans son deuil, sous tes pleurs rajeunie,
Comme un fruit du climat enfante le génie ;
Ton nom résonne encore à l'homme qui l'entend,
Comme un glaive tombé des mains du combattant ;
A ce bruit impuissant la terre tremble encore,
Et tout cœur généreux te regrette et t'adore. »

Ici c'est Lamartine plus que Byron qui parle. Et il semble

avoir voulu répondre à Giusti, quand il disait de l'Italie en 1856 : « Sa littérature à elle n'est pas morte... Je n'ai encore qu'âge d'homme, et j'y ai vu de mes yeux ensevelir Alfieri dans le marbre de *Santa Croce ;* j'y ai entendu Monti réciter ses poèmes aussi dantesques que le Dante ; j'y ai serré la main de Manzoni, qui venait d'écrire ses mâles cantates ; j'y ai été l'ami de Niccolini, qui agitait de l'accent de Machiaval les fibres toscanes ; j'y ai entrevu Ugo Foscolo, ce *Savonarola* de la liberté qui prêtait ses rugissements de douleur patriotique aux lettres de Jacopo Ortis ; j'y ai vécu en familiarité avec Canova, cet émule de Phidias à Rome ; enfin j'y ai entendu les premiers accents de Rossini... Et combien d'autres que je ne nomme pas, mais en qui j'ai senti la divinité de l'Italie parler à mon âme !...

» Non, *une telle terre n'est pas morte au génie littéraire sous toutes les formes*, elle qui fut, comme le dit un de ses fils, la nourrice intellectuelle et artistique de l'Europe, etc. » Nous croyons qu'il n'est pas à craindre que les poètes Italiens de l'avenir songent encore à reprendre, à propos de Lamartine, le thème de Giusti. Et nous ne sommes étonné que d'une chose : c'est que M. Roux et M. Marc Mounier qui, parmi les français, ont parlé des grands hommes de l'Italie en ce siècle, avec une admiration que je nommerai filiale, n'aient pas cru devoir prendre la défense de leur illustre compatriote dont l'invective byronienne a été si mal comprise au delà des Alpes.

Quoi qu'il en soit, Giusti fut un vrai poète, un moraliste soucieux de l'honneur des familles comme des devoirs de la société (1), et un ardent patriote aussi rempli de courage que de bon sens. Il avait des tendances républicaines, mais il s'était rattaché à la liberté constitutionnelle, aspirant comme le parti de Manzoni à l'unité italienne sous la conduite de la Papauté, car le poète qui dans ses premières satires aimait à s'attaquer aux prêtres ainsi qu'aux princes s'était senti touché de la Grâce et croyait aussi, politiquement, à l'efficacité de la triple couronne dans la conduite pacifique des affaires de ce monde. Son *Papato di prete Petro* était un chant

(1) Comme le prouvent l'*Apologia dei Lotto* et le *Sortilegio* contre les jeux de hasard.

d'espérance où il tendait la main à Gioberti et à Balbo. Il n'a pas assez vécu pour assister au complet réveil de sa patrie. Il est mort en 1850 d'une phtisie pulmonaire.

Gustave Planche, le cerbère classique, n'admettait pas qu'on pût comparer Giusti à Béranger, parce qu'il n'avait pas, disait-il, le don de l'image. Il semble ne l'avoir pas lu, car Giusti n'avait ni prosaïsme ni banalité. Il se rattache à Alfred de Musset plus qu'à Béranger, par la distinction, l'élégance, la délicatesse, la vigueur, la vivacité de sa verve passionnée et l'allure familière qui, même dans ses audaces de pensée et d'expression, ne blesse jamais les convenances.

La langue du peuple florentin a trouvé en lui un de ses plus admirables interprètes. Nous ne dirons pas toutefois avec M. Roux qu'il est supérieur à la fois à Béranger et à de Musset. Sa poésie, aussi sensée et patriotique que celle du premier, est d'un ordre plus élevé ; mais il n'a pas le coup d'aile du second qui, dans ses *Nuits* et quelques autres pièces, comme langage de la passion, a, peu s'en faut, tout dépassé. Ce qui nuira le plus à Giusti dans l'avenir, c'est que ses satires n'ont guère qu'un intérêt purement historique. Il vivra plus que Béranger peut-être dans son pays, mais la littérature européenne ne le placera pas à côté de Manzoni et de Leopardi parmi les plus grands poètes de notre âge.

Il est digne cependant de prendre place dans la galerie des écrivains les plus distingués de l'Italie, non seulement par ses vers, mais aussi par sa prose que ses compatriotes tiennent en particulière estime sur le terrain de la critique pour son *Essai sur la vie et les ouvrages de Parini*. Par les dernières années de sa vie, Giusti ressemble à Leopardi, non dans sa révolte, mais dans ses souffrances. Comme lui, il eut à gémir de la ruine de ses espérances et se vit condamné à une mort prématurée que hâtèrent ses travaux acharnés et dont sa correspondance nous révèle les pressentiments lugubres en des accents qui font mal, quand on compare sa brillante jeunesse à sa triste fin.

CHAPITRE VII.

NICCOLINI.

Si l'Italie n'était pas la terre des morts, elle était bien malade, à en juger par les médecins qui travaillaient à la guérir. Parmi eux se distingue un héritier du théâtre tragique d'Alfieri : Giambattista Niccolini, né à Florence en 1785, mort en 1861. Professeur d'abord à l'Académie des Beaux-Arts et bibliothécaire du Grand-duc Ferdinand III, il ne tarda pas à se décharger de ses fonctions pour recouvrer son indépendance. Il s'exerça dans la critique et la philologie avec beaucoup de succès. Personne peut-être n'a mieux compris et apprécié la sublimité de Michel-Ange. Il y avait aussi en lui un poète narratif et satirique, comme on en peut juger par le recueil de ses poésies variées où brillent son poème de la *Pitié*, à l'occasion de la peste de Livourne en 1804, et l'*Épître à Marie-Louise* où, sur son rocher de Ste-Hélène, Napoléon, par la voix du poète, et, à la fin, le poète par la voix de Napoléon, invective l'Autriche et la Russie, en faisant appel à ce pays d'Italie, autrefois le berceau des forts, *Questa cuna dei forti*. Niccolini pouvait même réussir dans la poésie lyrique, comme le prouvent, outre les chœurs de son *Œdipe*, une *Ode à la vieillesse* et une élégie : *Il pianto*, inspirée par une femme en pleurs qui lui est apparue et qui le conduit à gémir sur la vanité de l'amour et sur celle de la gloire que le poète avait rêvée.

Mais c'est dans l'arène tragique que le descendant de Filicaia allait entrer pour se consacrer à la délivrance de l'Italie. L'idée patriotique peu à peu s'est emparée de son esprit avec une énergie qui prit la force d'un principe d'où allaient découler toutes ses inspirations. M. de Mazade l'a dit avec justesse : « Les opinions de Niccolini dans leur familière et bizarre impétuosité, ses inspirations comme poète procèdent

de la même source et se confondent. Les unes et les autres sont l'expression d'une idée fondamentale unique : l'idée de la patrie italienne à délivrer, à reconquérir, à délivrer de ses préjugés, de ses passions de discorde aussi bien que de l'étranger. Et c'est ce qui fait la sérieuse originalité de la poésie de Niccolini. » Il avait commencé par cultiver la tragédie classique. *Polixène* en 1810 obtenait le prix décennal de littérature. Après d'autres pièces écrites sur le patron des Grecs, il entreprit *Nabucco* où, sans renoncer aux règles consacrées, il peignait, sous des noms antiques, Napoléon au déclin de sa gloire et où l'on reconnaissait Marie-Louise, Pie VII, Carnot, Caulincourt et le duc de Raguse. Niccolini aspirait à traiter des sujets modernes. *Mathilde* fut son premier essai dans ce genre ; mais lui qui poussera bientôt ses cris de guerre contre l'asservissement de son pays, il n'osait toucher encore à l'arche sainte de ce qu'on nommait le respect des convenances. Il ressemblait, sous ce rapport, à Voltaire et à Byron, classique par la forme, novateur et révolutionnaire par la pensée.

Les sujets modernes accommodés à l'antique, on le comprend, c'était une servitude, et, dans cette voie, le succès était impossible. Le poète resta dix ans sans rien donner à la scène. Il avait, durant cet intervalle, mûri son talent et puisé dans l'histoire de son pays les sujets où il allait jeter toutes ses audaces et ses projets libérateurs. En 1827, il produisit *Antonio Foscarini*, une victime du despotisme inquisitorial de Venise. Observons qu'ici l'amour est le pivot du drame, tandis que dans les pièces suivantes, à l'exception de *Rosmonda d'Inghilterra*, il ne jouera plus qu'un rôle très effacé, quand il ne disparaîtra pas complètement de la scène. L'auteur qui avait quelque chose du tempérament de son ami Foscolo, sans avoir ses faiblesses, n'aimait pas ce qu'il appelait la poésie des efféminés. C'est un fait bien curieux que cette superstition classique qui fit pleuvoir les plus vives attaques sur la tête de Niccolini, parce qu'il admettait la couleur locale et tenait plus à l'unité d'action qu'à l'observance des règles reçues. Il avait subi l'influence de Manzoni qui habitait Florence à cette époque, et l'on pardonnait tout à l'auteur de *Carmagnola*, tandis que Niccolini, asservi plus que de raison à la poétique d'Aristote, était accusé de tourner au romantisme. Certes on n'était pas en droit de lui faire de tels

reproches : il obéissait au courant d'idées que lui inspirait son patriotisme.

C'est dans *Giovanni da Procida* que l'on put juger clairement de ses nouvelles tendances. Les Vêpres siciliennes provoquées, en 1282, contre les Français, maîtres de la Sicile, par Jean de Procida, eurent pour cause véritable les attentats contre l'honneur des femmes. La tragédie de Niccolini est la réhabilitation de ce héros italien du moyen âge qui s'écrie en tenant sa fille dans ses bras : « O ma fille, tu me regardes et tu pleures ! Sous ces vêtements misérables tu hésites à reconnaître ton père... Hélas ! sur cette terre ensanglantée par tant de luttes fratricides, toujours ouverte aux barbares et hostile à ses propres enfants, il suffit, pour devenir étranger, de quitter sa cité natale. Ah ! ces vêtements souillés ne sont que trop beaux, en présence de ton avilissement, ô Italie, et mon inculte chevelure ne retombera jamais assez bas sur mes yeux pour m'empêcher de mesurer d'un regard la profondeur de ton abaissement ! »

Et ces paroles du 5e acte : « J'estime nécessaire pour nous un roi puissant qui ait pour sceptre l'épée et le casque pour couronne. Qu'il mette la concorde à la place de nos divisions ; qu'il guérisse les blessures de l'Italie esclave et lui rende la vie. Elle dont le monde fut la province, qu'elle ne soit plus la province de tous, le jouet et la proie des nations étrangères. Elles cesseront ces guerres aux triomphes infâmes ; et le puissant sera comme le soleil dissipant les ténèbres où combattent des frères aveugles, qui se reconnaissent quand a disparu la nuit cruelle, et s'embrassent en pleurant. »

Un mot qui s'adresssait à la France du treizième siècle, mais qui retombait sur l'Autriche, domine toute la pièce dans la pensée du poète :

. . . . Il Franco
Ripassi l'alpe, e tornerà fratello.

Aujourd'hui les rôles sont changés : c'est au Germain qu'on tend une main fraternelle, parce qu'il a repassé les Alpes, et le Français libérateur n'est plus traité en frère, bien qu'il soit le grand représentant de la race latine. La politique a ses mystères dont il ne faut pas chercher les secrets dans la fraternité des peuples.

De toutes les pièces patriotiques de Niccolini, *Jean de Procida*, sans être la plus parfaite, est celle qui eut le plus de retentissement en Italie. Huit jours de suite — ce qui ne s'était jamais vu au delà des Alpes — elle fut jouée au milieu des ovations les plus enthousiastes. Mais la France et l'Autriche obligèrent la police à mettre fin à ces représentations trop compromettantes pour la domination étrangère.

Niccolini hésita un moment sur la marche qu'il avait à suivre pour éviter à la fois les critiques de la vieille école et les ombrages du pouvoir, revint dans *Agamemnon* aux sujets antiques, puis reprit les sujets modernes dans *Beatrice Cenci* et *Ludovico Sforza* pour montrer au peuple le châtiment des mœurs infâmes et des actions criminelles qui avaient souillé et ensanglanté l'Italie ; il finit par embrasser pleinement la cause du drame moderne dans *Filippo Strozzi* et *Arnaldo da Brescia,* qui marquent l'apogée du talent dramatique de Niccolini et la plénitude de son dessein patriotique. Dans le premier de ces drames, il ressuscite les discordes intestines qui ont perdu Florence et l'Italie au XVIe siècle et enseigne aux fils comment les fautes des pères ont été pour eux une source de pleurs éternels :

. . . . Come vien sui figli
Dalle colpe dei padri eterno il pianto.

Son *Arnaldo* est un drame historique comme le précédent et dont les unités de temps et de lieu ont disparu pour se conformer à l'histoire. Seule l'unité d'action subsiste, élément indispensable à la concentration de l'intérêt dramatique. Niccolini dans cette pièce a multiplié les personnages, à la manière de Shakespeare, dans une mesure qui dépasse presque la possibilité même de la représentation. Mais l'idée patriotique n'a jamais atteint un tel développement en Italie. Dans cette résurrection du moyen âge où nous voyons aux prises la liberté avec toutes les forces du despotisme et l'empereur Frédéric Barberousse venant au secours d'un pape d'origine anglaise pour écraser avec l'indépendance toute trace de souveraineté nationale, le poète a voulu protester à la fois contre l'intervention étrangère dans le gouvernement du pays et contre la puissance temporelle de la Papauté, à l'heure même où Gioberti et Balbo engageaient les Italiens à se rallier

sous la conduite du Souverain Pontife. Niccolini croyait si peu à la possibilité de la réalisation de ce divin rêve qu'on l'entendait dans les rues de Florence murmurant : *un pape libéral ! un pape libéral !*

Pie IX a pu tromper sous ce rapport les espérances de l'Italie, parce qu'il a été poussé à la réaction par les événements ultérieurs. Mais si Léon XIII était venu à cette date, n'aurait-il pas réussi à pacifier les esprits et à devenir l'arbitre de l'Italie, comme il est devenu, plus d'une fois déjà, l'arbitre de l'Europe, étant la plus haute puissance morale du monde?

Le théâtre de Niccolini, s'il le fallait juger au point de vue de l'art seul, serait, pour le fond comme pour la forme, très éloigné de l'idéal dramatique. Il ne sort de là ni émotion, ni intérêt permanent pour le cœur humain. L'auteur qui n'ose appeler les choses par leur nom pour ne pas blesser le goût classique, blesse souvent la vérité de la nature, en voulant se conformer à la vérité de l'histoire. Le style est fort travaillé, mais il n'est pas sans emphase. C'est moins la poésie que l'éloquence qu'il y faut chercher : dans l'expression oratoire des sentiments patriotiques, Niccolini n'a pas été surpassé. C'est là son vrai domaine. Comme l'a dit M. de Mazade : « Il continue Alfieri et Parini avec plus de philosophie, avec un sens plus direct, aiguisé par les révolutions nouvelles. Son rôle n'a point été d'agir, de dominer ou de conduire les événements. Son originalité, c'est d'être resté debout, c'est d'avoir représenté pendant toute une existence la même idée, audacieux d'esprit dans la vie la plus inoffensive, passionné et âpre de verve avec des mœurs douces, impétueux avec circonspection, mordant, ingénieux, aimable et incorruptible. Avec lui s'achève la race des grands italiens, de Dante, de Machiavel, qui ont poursuivi de siècle en siècle le même rêve ; avec lui s'évanouit cette vie toscane dont il était une des personnifications par le goût, par les habitudes, et qu'il dépassait par le génie. »

CHAPITRE VIII.

LE MOUVEMENT DE 1848.

GIOVANNI PRATI.

Il n'est pas juste de dire avec M. de Mazade que la race des grands italiens s'arrête à Niccolini, puisqu'il y eut à la même époque un philosophe comme Rosmini, un politique comme Cavour, un historien comme César Balbo, un publiciste comme Gioberti, ces trois derniers assez puissants pour remuer l'Italie et la faire refluer tout entière jusqu'au pied des Alpes, au profit de la dynastie des rois de Sardaigne et des hommes de race piémontaise.

Nous n'avons pas à les apprécier ici. Qu'il nous suffise aussi de mentionner un dramatiste du même sang, disciple de Goldoni dans la comédie : Alberto Nota, dont l'Europe avait fait la réputation avant l'Italie, et saluons au passage le grand historien doublé d'un romancier, d'un critique et d'un poète de l'école de Manzoni, qui vient de quitter la scène du monde à l'âge de son maître : César Cantu (1), une des gloires du christianisme en même temps que des lettres. Mais nous ne pouvons taire ni le nom ni l'œuvre d'un dernier lyrique

(1) *Cesare Cantù* est né le 8 décembre 1807, à Brivio et est mort à Milan, le 11 mars 1895. En dehors de son œuvre historique qui est son principal titre de gloire, il a écrit un poème historique : la *Lega lombarda*, des chants lyriques et des romans dont le plus célèbre est *Margherita Pusterla*. Il a publié aussi *Litteratura italiana*, une Anthologie avec des jugements sur les auteurs. Il était membre correspondant de l'Institut de France et membre associé de l'Académie royale de Belgique. César Cantu, comme poète, était bien doué. Il fut, avec Borghi, le principal disciple de Manzoni dans la lyrique sacrée. S'il n'avait pas déserté la lyre pour embrasser la muse sévère de l'histoire, il aurait pu devenir l'émule des grands poètes de son pays

On en jugera par l'*Exilé* dont on trouvera le texte dans notre appendice.

qui puisa comme Manzoni et Leopardi, ses inspirations dans le sentiment du patriotisme italien : Giovanni Prati, que le roi Charles-Albert trouva pour chanter sa chevaleresque audace et pour venger sa mémoire. Ce poète, à son apparition vers 1840, quand les muses italiennes étaient muettes, fut regardé comme un continuateur des maîtres, un successeur de Manzoni. Il était supérieurement doué du sens poétique et pictural. Sa facilité d'improvisation fut un écueil pour l'artiste et le penseur. Ses vers composés dans ses promenades avec de grandes allures lyriques manquaient parfois d'exactitude autant que d'idées. Mais s'il y avait des lacunes dans ses facultés inventives, il compte parmi les poètes-patriotes dévoués à la cause de l'Indépendance nationale. Ses chants politiques, qui font parler l'âme du peuple dans une langue à sa portée, sont la résurrection vivante de tout le mouvement de 1848. « Tous ces chants divers, dit M. Marchese, l'*Hymne à l'Italie*, *Le 8 février 1848 à Padoue*, *Nous et les étrangers*, *Pie IX*, *Charles-Albert*, ramènent invinciblement à ces temps d'illusion et d'espérance. Un souffle prophétique passe à travers cette poésie. Les soulèvements populaires ne peuvent longtemps se faire attendre. On sent qu'aux aspirations vont bientôt succéder les faits. L'idée de l'indépendance se dégage enfin, et le mouvement éclate dans toute la Péninsule. Le poète entonne alors son *Cantique de l'avenir*, l'hymne *Après la bataille de Goito* et celui qui a pour titre *Chassons l'étranger*. Les *Canti politici* nous font assister aux premiers succès de Charles-Albert. Ce sont bien là les cris de victoire et de joie, les chants de triomphe et la foi aux destinées nationales qui éclatent de toute part. Mais les vers n'eurent point le don d'arrêter les partis. La muse de Prati prend les voiles de deuil à l'aspect des divisions qui surgissent. Prati, se trouvant à Florence, au moment où on y proclamait la république, se voit en butte aux mauvais traitements des exaltés. Les chants *Tristis anima mea*, *Joseph Montanelli*, *Armes ! Armes !* *Douleurs et justices* représentent ces tristes journées où les partis, oubliant les victoires de l'étranger, s'entredéchirent avec une incroyable fureur ; à côté du drapeau constitutionnel qui subit des revers, le drapeau républicain s'élève à Florence, à Rome, à Venise. L'hymne va bientôt se changer en élégie. Charles-Albert meurt, et les principaux promoteurs de

l'indépendance succombent et disparaissent successivement : Balbo, Gioberti, Pinelli, Bava, Silvio Pellico, Berchet, Giusti. »
Il ne restait au poète qu'à mener leurs funérailles. Il était sincèrement attaché à la maison de Savoie. Dans un dialogue original entre la *Statue d'Emmanuel Philibert et la sentinelle*, le prince s'exprime ainsi : « Pauvre Albert ! triste jouet d'illustres tromperies ! De quel crêpe viens-tu de te couvrir, ô pensée de dix-huit ans ! La victime insigne est tombée, et c'est toi, fatal Novare, qui as servi d'autel. Maintenant il dirige son pas solitaire vers l'exil, et il va on ne sait où. Va, choisis un endroit tranquille, tu n'entendras pas un reproche de moi. La honte ne retombera pas sur toi, mon digne enfant, mais bien plutôt sur l'Italie. Regarde pour quelle contrée tu jouais ton épée et ton honneur !

» Ce malheureux et brave enfant de ma race t'a secouée, ô dormeuse ! Tu le trahissais, tu l'accusais, ingrate Italie ! Es-tu contente maintenant ? Sur l'Arno et sur le Capitole, on lui a enlevé son trône et son honneur. Présente donc tes poignets à la chaîne ; ton châtiment est terrible, mais juste... »

Puis s'adressant à Victor Emmanuel, il s'écrie : « Et toi, Monarque, qui viens de monter au sommet que ton père descendait tout à l'heure, toi qui as rajeuni mon nom, lion parmi tes légions, songe à bien choisir ta voie ; elle est inégale et trompeuse. Ne tiens pas compte des sourires, mais des cœurs ; arrache les masques et regarde aux visages... Que ta mémoire se rappelle les douleurs présentes et que ton regard soit toujours fixé sur les Alpes et sur la mer. Là où les roses poussent, cherche aussi à entretenir les lauriers. Aime les vaillants, honore les justes et attends l'heure dans le silence (1). »

---

(1) Voir la *Revue des Deux-Mondes* du 15 mars 1856.

CONCLUSION.

L'heure vint dix ans plus tard. Le Piémont, grâce à la France d'abord, à la Prusse ensuite, s'est rendu maître de l'Italie, et l'Indépendance italienne s'est accomplie. Au lieu de la confédération des États-Unis d'Italie sous l'arbitrage de la Papauté, comme l'avaient rêvé Gioberti, Manzoni et avec eux les grandes cités reines, autrefois si jalouses de leur autonomie, c'est Turin installé à Florence d'abord, à Rome ensuite, après la déchéance du second empire, qui a fait la loi à la Péninsule. Il y avait eu des États en Italie, mais un État italien, on n'en trouve point de trace dans son histoire. A un peuple qui n'a jamais vécu en corps de nation sous les lois de sa race, il faut du temps pour se faire à une vie politique uniforme et prendre la place que sa situation réclame dans le concert européen. Quelles seront ses futures destinées ? Vers quel idéal va-t-il tendre ? Quels hommes trouvera-t-il pour le guider dans sa marche ? Grave problème ! Le temps est aux embarras de la politique, non aux inspirations de la poésie.

Ce siècle qui fut grand ne se couche pas dans sa gloire. Mais on voit poindre l'aurore d'un jour nouveau. C'est la démocratie qui est appelée à triompher avec les idées d'égalité, de fraternité et de justice dont l'Église, conformément à l'esprit de son fondateur et par la voix de son illustre chef, a donné à la fois le précepte et l'exemple. Mais, pour assurer le règne de la justice sociale, il faut se préoccuper avant tout de l'éducation du peuple. L'Italie en ce moment a bien d'autres soucis. Dans l'ordre matériel comme dans l'ordre moral, la Péninsule côtoie des abîmes. Le célèbre criminaliste Lombroso ne broie que du noir en parlant de son pays. A l'entendre, cette belle et pauvre Italie menace de descendre au dernier rang des nations.

Il y a cependant encore une élite d'hommes d'érudition et

de science. Il y a même dans tous les genres : lyrique, épique et dramatique, y compris le roman, des hommes qui honorent la seconde moitié du siècle, et dont les noms ont franchi les frontières. Il en est deux qui dépassent tous les autres : *Giosuè Carducci*, que ses compatriotes considèrent comme un des plus grands poètes de la Péninsule, et un de ses disciples, devenu son émule, le poète-romancier *Gabriel d'Annunzio*, quelque réserve qu'il y ait à faire sur la direction de leurs idées et la nature de leurs conceptions poétiques. Mais il faut qu'un pays, indépendant en politique, le soit aussi dans son art, comme les maîtres dont nous venons de parler, et qu'il prenne une orientation certaine, en dehors de toute imitation étrangère, pour qu'on sente dans l'air et qu'on fasse passer dans l'âme ce souffle inspirateur qui amène l'éclosion des grandes œuvres.

Nous avons foi en la pérennité du génie italien. La patrie de Dante retrouvera la grandeur en associant comme lui la pensée divine à la pensée nationale. La renaissance des lettres, comme celle de la civilisation dont elles sont le reflet, datera du jour où sur la terre d'Italie l'État et l'Église pourront marcher d'accord pour faire triompher dans les lois l'esprit de l'Évangile, qui désormais sera dans l'avenir l'unique boussole de l'humanité régénérée.

FIN.

APPENDICE.

I.

IN MORTE DI NAPOLEONE.

(Il cinque Maggio.)

(1) Ei fu; siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spolia immemore
Orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita,
La terra al nunzio sta;
Muta pensando all'ultima
Ora dell'uom fatale,
Ne sa quando una simile
Orma di piè mortale
La sua cruenta polvere
A calpestar verrà.

Lui sfolgorante in soglio
Vide il mio genio e tacque,
Quando con vece assidua
Cadde, risorse, e giacque,
Di mille voci al sonito
Mista la sua non ha:
Vergin di servo encomio
E di codardo oltraggio
Sorge or commosso al subito
Sparir di tanto raggio,
E scioglie all'urna un cantico,
Che forse non morrà.

Dall' Alpi alle Piramidi,
Dal Mansanare al Reno,
Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall' uno all' altro mar.

Fu vera gloria? ai posteri
L'ardua sentenza; nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar.

La procellosa e trepida
Gioja d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor, che indocile
Ferve pensando al regno,
E'l giunge, e tiene un premio
Ch'era follia sperar,
Tutto ei provò; la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga, e la vittoria,
La reggia, e il triste esiglio,
Due volte nella polvere,
Due volte su gli altar.

Ei si nomò: due secoli,
L'un contro l'altro armato,
Sommessi a lui si volsero
Come aspettando il fato:
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor;
Ei sparve, e i dì nell' ozio
Chiuse in sì breve sponda,
Segno d'immensa invidia,
E di pietà profonda,
D'inestinguibil odio,
E d'indomato amor.

Come sul capo al naufrago
L'onda s'avvolve e pesa,
L'onda su cui del misero
Alta pur dianzi e tesa
Scorrea la vista a scernere
Prode remote invan;
Tal su quell'alma il cumulo
Delle memorie scese;
Oh! quante volte ai posteri
Narrar se stesso imprese,
E sulle eterne pagine
Cadde la stanca man!

Oh! quante volte al tacito
Morir d'un giorno inerte,

Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte,
Stette, e dei dì che fùrono
L'assalse il sovvenir.
  Ei ripensò le mobili
Tende, e i percossi valli,
E il lampo dei manipoli,
E l'onda dei cavalli,
E il concitato imperio,
E il celere obbedir

Ahi ! forse a tanto strazio
  Cadde lo spirto anelo ;
  E disperò ; ma valida
  Venne una man dal cielo,
  E in più spirabil aere
  Pietosa il trasportò ;
    E l'avviò su i floridi
  Sentier della speranza,
  Ai campi eterni, al premio
  Che i desiderii avanza,
  Ov' è silenzio e tenebre
  La gloria che passò.

Bella, immortal, benefica
  Fede ai trionfi avvezza,
  Scrivi ancor questo ; allegrati :
  Che più superba altezza
  Al disonor del Golgota
  Giammai non si chinò.
    Tu dalle stanche ceneri
  Sperdi ogni ria parola ;
  Il Dio che atterra e suscita,
  Che affanna e che consola,
  Sulla deserta coltrice
  Accanto a lui posò.

———

II.

On lut à César Cantu, sur son lit de mort, deux de ses poésies : *La Croce* et *L'Esule*, et l'on vit de grosses larmes jaillir de ses yeux. Voici le texte de *L'Esule*, cette pièce si touchante et si patriotique, que nous donnons ici en hommage à sa mémoire :

L'Esule.

Sull' ardua montagna, d'un ultimo sguardo
Mi volgo a fissarti, bel piano lombardo ;
Un bacio, un saluto, ti drizzo un sospir.
Nel perderti, quanto mi sembran più vaghi
L'opimo sorriso dei colli, dei laghi,
Lo smalto dei prati, del ciel lo zaffir !
Negli agili sogni degli anni felici,
Ai baldi colloqui d'intrepidi amici,
Nel gaudio sicuro, fra i baci d'amor,
Natale mia terra, mi stavi in pensiero ;
Con teco, o diletta d'amore sincero,
La speme ho diviso, diviso il timor.
Tra cuori conformi, nell' umil tuo seno
In calma operosa trascorrer sereno,
Fu il voto che al cielo volgeva ogni dì :
Poi, senza procelle surgendo nel porto,
Del pianto dei buoni dormir col conforto
Nel suol che i tranquilli miei padri coprì.
Ahi ! l'ira disperse l'ingenua preghiera,
Rigor non mertato di mano severa
Per bieco mi spinge ramingo sentier.
O amici piangenti sull' ultimo addio,
O spiaggie irrorate del fiume natio,
O speme blandita con lunghi pensier,
Addio ! — La favella sonar più non sento
Che a me fanciulletto quetava il lamento,
Che liete promesse d'amor mi giurò.
Ignoto trascorro fra ignoti sembianti ;
Invan cerco al tempio que' memori canti,
Quel rito che al core la calma tornò.

Al raggio infingardo di torbidi cieli,
All' afa sudante, fra gl' ispidi geli,
Nell' ebro (1) tumulto di dense città,
Il rezzo fragrante d'eterni laureti,
Gli aprili danzati sui patrj vigneti,
La gioja d'autunno nel cor mi verrà.
Intento al dechino de'fiumi non miei,
Coll' eco ragiono de' giusti, de' rei,
Del vero scontato con lungo martir.
Il Sol mi rammenta gli agresti tripudi ;
L'aurora, il silenzio de' vigili studi ;
La luna, gli arcani del primo sospir.
Concordia ho veduto d'amici fidenti ?
Tranquilla una donna tra figli contenti ?
Soave donzella beata d'amor ?
Te, madre, membrando. gli amici, i fratelli ;
Te, dolce compagna de' giorni più belli,
Che acerbe memorie s'affollano al cor !
Qual pianta in uggioso terreno intristita
Si strugge in cordoglio dell' esul la vita :
Gli sdegni codardi cessate, egli muor.
Se i lumi dischiude nell' ultimo giorno,
L'amor de' congiunti non vedesi intorno.
Estrania prétade gli terge il sudor.
Al Sol che s'invola drizzò la pupilla ;
Non è il sol d'Italia che in fronte gli brilla,
Che un fior sul compianto (2) suo fral nutrirà,
Spirando anzi tempo sull' ospite letto,
Gli amici, la patria, che troppo ha diletto.
L'estrema parola dell' esul sarà.

Nous traduisons aussi exactement que possible, en pliant l'idiome italien aux exigences de la langue française :

L'Exilé.

Sur l'abrupte montagne, d'un dernier regard je te contemple, belle plaine lombarde ; reçois mes baisers, mon salut, mes soupirs. En te perdant, combien plus beaux apparaissent

(1) *Ebro* est sans doute ici pour *ebbro*, ivre. Nous n'avons trouvé cet adjectif avec un seul *b* dans aucun dictionnaire.

(2) *Compianto* est un adjectif et signifie *regretté, pleuré ;* mais il s'agit évidemment de la tombe. C'est pourquoi nous traduisons *compianto suo* par *sa tombe pleurée*.

à mes yeux le riche sourire des collines, des lacs, l'émail des prés, le saphir du ciel !

Dans les légers songes des années heureuses, dans les hardis entretiens d'intrépides amis, dans la joie sûre et les baisers d'amour, ô ma terre natale, tu étais présente à ma pensée ; avec toi, ô chérie d'amour sincère, j'ai partagé l'espoir, j'ai partagé la crainte.

Auprès de cœurs battant à l'unisson, sur ton humble sein, dans une paix laborieuse, mener une vie sereine, tel fut le vœu qu'au ciel j'adressais chaque jour ; puis, sans tempête arrivant au port, dormir consolé par les pleurs des bons dans la terre où reposent mes tranquilles aïeux.

Hélas ! la haine a fait évanouir l'ingénue prière. Rigueur imméritée d'une main cruelle, tu me jettes au travers des sentiers errants. O amis désolés au moment du dernier adieu ; ô plaines, arrosées du fleuve natal ; ô espérances, nourries de longues pensées,

Adieu ! — Je n'entends plus résonner la parole qui petit enfant apaisait mes pleurs, qui me jura de joyeuses promesses d'amour. Ignoré, je ne rencontre que visages inconnus ; en vain je cherche dans les temples ces hymnes chers à ma mémoire, ce rite qui rendait le calme à mon cœur.

Sous les lourds rayons d'un ciel troublé, dans les étouffantes chaleurs, dans les âpres gelées, dans les tumultueuses ivresses des cités fourmillantes, c'est de l'ombre parfumée des lauriers éternels, des avrils danseurs sur les vignes de la patrie, des joies d'automne que je me souviendrai.

En suivant la rive des fleuves étrangers, je parle à l'écho du nom des justes et des coupables, de la vérité méconnue dans un long martyre. Le soleil me rappelle les joies agrestes ; l'aurore, le silence des veilles studieuses ; la lune, les secrets du premier soupir.

Ai-je vu la concorde au sein d'amis fidèles ? Une mère jouissant en paix du bonheur de ses fils ? Une suave jeune fille heureuse de son amour ? En pensant à toi, ô mère, à mes amis, à mes frères, à toi, douce compagne des beaux jours, quels amers souvenirs se pressent dans mon cœur !

Comme une plante étiolée en un sol couvert d'ombrage, ainsi s'éteint dans le deuil la vie de l'exilé. Cessez les lâches plaintes : il meurt. Ouvrant les yeux au dernier jour, il ne

voit pas l'amour des siens à son chevet : c'est la pitié étrangère qui a séché ses sueurs.

Au soleil qui se couche il lève la paupière. Mais ce n'est pas le soleil d'Italie qui brille sur son front, ni qui réchauffera une humble fleur sur sa tombe pleurée. En expirant avant son heure sur un lit emprunté, pour les amis, pour la patrie qu'il a trop aimée, sera de l'exilé la dernière parole.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE SECTION.

Le treizième siècle.

DEUXIÈME SECTION.

Le triumvirat littéraire du quatorzième siècle.

TROISIÈME SECTION.

LA RENAISSANCE.

QUATRIÈME SECTION.

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE OU SIÈCLE DES SEICENTISTI.

CINQUIÈME SECTION.

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

SIXIÈME SECTION.

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

JUSQU'A LA FORMATION DU ROYAUME ACTUEL D'ITALIE.

TROISIÈME SECTION.

LA RENAISSANCE.

QUATRIÈME SECTION.

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE OU SIÈCLE DES SEICENTISTI.

CINQUIÈME SECTION.

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

SIXIÈME SECTION.

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

JUSQU'A LA FORMATION DU ROYAUME ACTUEL D'ITALIE.

DU MÊME AUTEUR

Histoire de la poésie mise en rapport avec la civilisation :

Tome I. Dans l'antiquité, 1 volume in-8° . . Fr. **4** »
Tome II. En France, 1 volume in-8°. . . . . » **5** »
Tome III. En Italie, 1 volume in-8°. . . . » **5** »
Tome IV. En Espagne. (*en préparation*).

L'Allemagne dans sa littérature nationale depuis les origines jusqu'aux temps modernes, 1 volume in-8° . . **4** »

La littérature allemande dans les temps modernes, 1 volume in-8°. . . . . **4** »

Une campagne contre le naturalisme, 1 vol. in-12 **2** »

Traité de l'analyse et de la synthèse dans la composition littéraire, 1 volume in-12 . . . . **2** »

Moyens de se former à l'art d'écrire, 1 vol. in-12 **2** »

Lamartine et Hugo, 1 volume in-12 . . . . . . **1** »

Traité de Littérature française, les lois du style, 1 volume in-12. . . . . **3** »

Anthologie d'auteurs français et d'auteurs belges

I. volume. Cours inférieur . . . . Fr. **2 50**
II. volume. Cours moyen . . . . » **»5**
III. volume. Cours supérieur (*sous presse*).



poesie mise en rapp
ry 005819700
4 082 277 575